

الفنون الشعبية



العدد ٧١
يوليو - أغسطس - سبتمبر
٢٠٠٦



إهداء ٢٠٠٨
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة



الفنون الشعبية

العدد ٧١

يوليو - أغسطس - سبتمبر ٢٠٠٦

مجلة علمية محكمة
أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنياً
عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
ناصر الأنصارى

رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
صفوت كمال

مدير التحرير
حسن سرور

المشرف الفني
نجوى شلبى

مكتبة الإسكندرية
SIBLIOTHECA ALEXANDRINA
سكرتير التحرير
محمود حسان عبد الحاميد

مجلس التحرير
أحمد أبوزيد
أحمد شمس الدين الحجاجي
أسعد نديم
عبد الحميد حواس
عبد الرحمن الشافعى
عصمت يحيى
محمد محمود الجوهري
مصطفى الرزاز
نسوان المسيرى





٥	بكايات للجياذ
	أحمد على مرسى
٧	◆ هذا العدد
	للتحرير
	◆ ملف العدد :
	حاضر الأدب الشعبي في ضوء الثقافة
١٣	القومية المعاصرة
	محمد رجب النجار
١٩	مصباح في قلب الأمة
	خيري شلبي
	محمد رجب النجار واتساع الرؤية في بحث
٢٣	التراث الشعبي
	مصطفى جاد
	مقاربة أولية في المشروع العلمي للدكتور
٢٩	محمد رجب النجار
	مسعود شومان
	محمد رجب النجار تحقيق التراث بين
٣٥	الشغافى والمكتوب
	هشام عبد المزين
	الألغاز الشعبية العربية - قراءة في مشروع
٣٩	الدكتور محمد رجب النجار
	دعاء مصطفى كامل
	توفيق الحكيم والأدب الشعبي - أنماط
٤٣	التناص الفولكلوري
	حمدي عبد المنعم
	جحا المقلوب الساخر الفائز دائما بين الحقيقة
٤٩	والفولكلور
	صباحي موسى
٥٣	الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي
	أحمد بهي الدين أحمد
٦١	أبي محمد رجب النجار
	علاء محمد رجب النجار
	التجار رأي أنهما يتنازعان مجالات مشتركة
٦٣	فض الاشتباك بين الانثروبولوجيا والفولكلور
	فارس خضر
	النجار والهلالية : قراءة في «أبو زيد الهلالي :
٦٧	الرمز والقضية
	خالد أبو الليل
	محمد رجب النجار وقضايا دراسة السيرة
٧٣	الشعبية
	محمد حسن عبد الحافظ

- الأسعار في البلاد العربية:
- سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٧٥٠, دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.
- الاشتراكات من الداخل:
- من سنة (٤ أعداد) مضافا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بصولة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الاشتراكات من الخارج:
- من سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارا
- أوروبا: ١٦ دولارا
- أمريكا وكندا: ٢٠ دولارا
- مضافا إليها مصاريف البريد.
- المراسلات:
- مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل
- * رملة بولاق * القاهرة.
- * تليفون: ٥٧٧٥٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

للفنان: إيهاب شاكر
 رسام ومصمم جرافيكى، عمل بالصحافة منذ عام ١٩٣٥، حين قُدمه للعمل فى جريدة الجمهورية أساتذته عبد السلام الشريف، انضم إلى أسرة تحرير مؤسسة روز اليوسف ١٩٦٠، وتولى رسم خلافا روز اليوسف بالتناوب مع الفنان جورج البهجورى، قُدم الكثير من الشخصيات الكاريكاتورية فى مجلة «صباح الخير»، قام بالرسم المصاحبة لأعمال كبار الأدباء. عمل بصحافة الطفل والرسم المتحركة ومسرح العرائس، ورسم وكتب العديد من كتب الأطفال. حصل على عدة جوائز محلية ودولية وجائزة أحسن أفقش لتصميم بوستر فيلم «الكيت كات» للمخرج داود عبد السيد.

السكرتارية الفنية:

أحمد توفيق
شيماء موسى
مادلين أيوب
هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية:

أحمد بهي الدين أحمد
دعاء مصطفى كامل
على سيد على
مروان حماد

التنفيذ:

سمير خليل
عصام إبراهيم

صورنا الغلاف:

الأمامى: للفنان على دسوقي
 الخلفى: دلالة من وأحة سيوة
 البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com
 ahmadhafiz3000@yahoo.com

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ١٩٨٨ / ٦٢٨٣

الشعر الشعبى الساخر فى عصور الممالك
 محمد رجب النجار

◆ المكتبة:

٩١ من ذاكرة الفولكلور (٢) أحمد رشدى صالح
 إعداد: نبيل فرج
 ٩٧ الفن الإفريقى
 تأليف: أسامة الجوفرى
 عرض: جودة رفاعى

◆ جولة الفنون الشعبية:

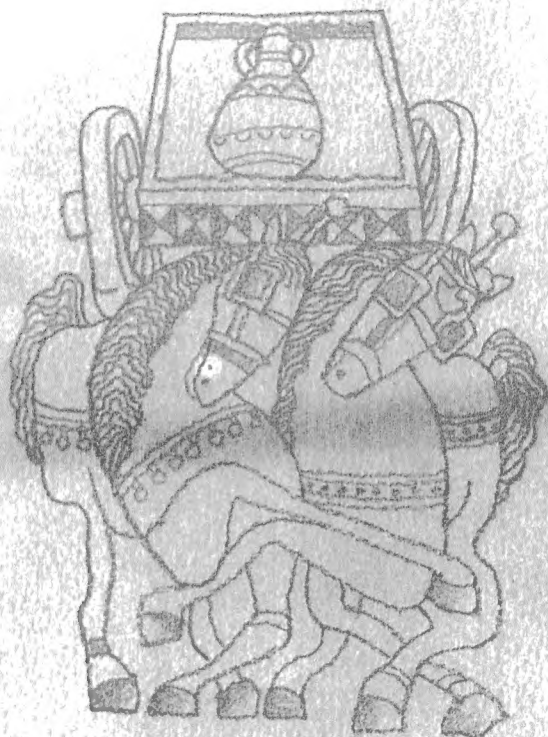
١٠٣ بعثة فنية إلى وأحة سيوة.....
 متابعة: مروان حماد
 ١٠٧ استلهام الماثورات الشعبية فى الدراما المسرحية
 متابعة: وائل السمرى
 ١١١ الشعبيات: عالم الفنان على دسوقي
 فاطمة حمن
 ١١٥ صناعة الطرايش: حرفة تقليدية مصرية
 عامر محمد الورائى

◆ التصوص:

١١٩ من أساطير الإغريق
 ترجمة: توفيق على منصور
 ١٢٥ من حكايات البحار: مديلة تحت الماء
 ترجمة: خليل كلفت
 ١٢٩ خمس حكايات شعبية من الهند
 ترجمة: رأفت الدويرى
 ١٤٧ من فن الواو
 جمع وتعليق: عبد الستار سليم
 ١٥٥ بين الضمة والسسمية فى مدن القنائة
 مدحت منير منصور

◆ الشهادات:

١٦٥ كيف أصبحت كاتباً - درجات فى سلم التأهيل
 خيرى شلى
 ١٧٥ الموروث الشعبى والمسرح: مشوار بلا نهاية
 دريس الأسويطى
 ١٩٠ This Issue
 محمد بهلىسى



بكائيات للحياء

أحمد على مرسى

والله الوجيعه دويتى يا ناس
خلت عضايا كيف رقيق الشاش^(*)

سمير سرحان:

أتذكر أنى ذهبت لزيارة سمير فى باريس إيان تلقينه
الملاج هناك.. كنت متوتراً قلقاً، خائفاً من اللقاء.. ماذا أفعل؟
وماذا أقول له؟ انتهى التوتر والقلق، بمجرد أن فتح لى الأخ
العزیز، أحمد، زوج أخته باب الشقة التى كان يعيش فيها
هناك، فإذا بى أمام سمير فاتماً ذراعیه، مبسماً كعادته «إزيك»
يا يوحىمید.. إنت هنا من امتى؟.. منعت نفسى ببجد شديد
من البكاء، وأنا أراه شاحب الوجه مغطياً رأسه، بعد أن تساقط
شعره.. لم يعطى الفرصة لأقول شيئاً أكثر من «وحشتنا يا بو
سمره، الناس كلها بتسأل عليك، ويتدعى لك».. «اسمع يا بو
حمید أنا عارف إنك بتحب السمك، هنتعشى أنا وأنت وأحمد
ونزد (أخته) سواء، وما أكلك سمك وكل السى فود Sea
Food إلى نفسك فيه.. أجده من السى فود بتاح إسبانيا،
آخر نكتة إيه يا يوحىمید، هكذا كان سمير سرحان محباً
للحياة.. محباً لأصدقائه والناس.. محباً لكل ما يفرح القلب،
ويسعد النفس، ويبهج الروح، رغم كل شيء.

يتذكر المصرى، كلما فقد عزيزاً، كل الأصدقاء الذين
فقدهم، ويتذكر موته هو أيضاً.. وعندما تترجم الباكية حزنها
ولوعتها لغراق الأب أو الابن أو الأم أو الأخ أو الأخت أو الزوج
أو غيرها من الأهل أو الأصدقاء فى عديدما عليهم، فإنها لا
تتكلمهم ويحدهم - فى واقع الأمر - وإنما تبكى نفسها، وتبكى
الأحياء الذين يشاركونها الحزن واللوعة، فى لغة فريدة، تولجه
- ويواجه بها من يشاركونها - الموت، فى محاولة إنسانية
للتغلب على تهديده لها ولهم.

وأجدنى - على نحو ما - فى الموقف نفسه، وأنا أكتب عن
سمير سرحان، وعن محمد رجب الدجار، وعن فاروق
خورشيد، لا باعتبارهم مبدعين أثروا الحياة الثقافية والعلمية،
ولا باعتبارهم أعلاماً تركوا بصمات يعرفها القاصى والدانى..
ولمّا باعتبار أن كلاً منهم إنسان.. وإنسان فحسب، ربطتنى به
علاقة بدأت بالثقافة والعلم، ثم تجاوزتهما إلى أفاق أكثر
رحابة، وأبعداً أكثر عمقاً.. ربما كانت الثقافة والعلم هما المهاد
الذى جمعنا.. لكن شيئاً آخر هو الذى وثق عرى الصداقة بيننا.
أجدنى وأنا أكتب الآن عن سمير سرحان وعن محمد رجب
الدجار وعن فاروق خورشيد أتذكر أبى وأخى وأختى، وأحوال
وأعمال، وأصدقاء رحلوا، وأتذكر أننى أنا الآخر أنتظر..

والله الوجيعه (المصيبة) دويتى دويب
خلت عضايا (عظامى) كيف رقيق الثوب (الثوب)

ويعيداً عن مشاعر الحزن الشخصي لقد سمير سرحان الصديق، ورفيق الأحلام على مدى ثلاثة وأربعين عاماً، يبقى للعزيز سمير فضل خاص على هذه السجلة.

أعود بالذاكرة إلى منتصف الثمانينيات، عندما تولى سمير سرحان رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب.. كنا نجلس متجاورين كعادتنا باعتبارنا عضوين في مجلس كلية الآداب، هس في أذني أنه يحتاج إلى أن أساعده على تنفيذ ما يحلم به للهيئة. كذبت له على ورقة صغيرة مداعباً «خليك جدع، وزجع مجلة الفنون الشعبية، وأنا تحت أمرك»، قرأ الورقة التي مازلت أحتفظ بها، ونظر إلي مبتسماً وكتب «موافق فوراً».. ووقعها، وعادت المجلة عام ١٩٨٧، وظلت لتصبح الآن المجلة الوحيدة التي تعنى بالمأثورات الشعبية في عالمنا العربي، بعد أن توقفت المجلات المماثلة لسبب أو لآخر، للأسف الشديد. كان حماسه للمجلة هائلاً، وجفاوته بها صداقة، وظل يدعمها حتى عندما عانت كل مجلات الهيئة صعوبات لا يد له فيها، فاعتزل بعضها، وتوقف البعض الآخر.

نظّل هذه المجلة وقية لسمير سرحان، معترفة بفضلته عليها، وعلى الثقافة عامة، بما حلم به وأجزه، وهو كثير، كثير، يعترف له به من اختلفوا عليه قبل من اتفقوا معه.. كان سمير كما نقول إحدى البكائيات:

زرعناها.. شجرة في جنينه..

شجرة في جنينه..

منها نطف.. ومنها تضلّ علينا..

محمد رجب التجار:

يقول مثل شعبي مصري: «من مات أبوه ملكٌ رُشده، ومن مات أخوه انكسر ظهره (ظهره)، ومن ماتت أمه كثر (كثر) منه».

ولقد فقدت أخى محمد رجب التجار.

دانا ما يشيل حمولى إلا جمل..

إلا جمل..

جمل قادر..

ومين يعينى (يعينى) زيك (ملك)

على ذا الزمان الغادر.

هكذا كان محمد رجب التجار لى، وهكذا كنت له.. جمعنا حب المأثور الشعبي والإخلاص لأصحابه.. كما جمعنا قبل هذا ويعدده صداقة كانت عوناً لى وله.. على الزمن وأحواله..

ربما حكيت يوماً بشكل مفصل عن ذلك.. فالمقام هنا لا يسمح.. والموقف عسير..

فاروق خورشيد (شيخ العرب):

الكريم على نفسه.. الكريم على أصدقائه لأنه أكرمهم.. فى مكتبه/ بيته، كان لقاء الثلاثاء من كل أسبوع على مدى سنوات وسنوات، يلتقى أطراف وألوان من المثقفين.. وكان هو واسطة العقد..

كان ما أحسته فى الجمع وسطانى

تعمل الجموع يقول لها إنقَامى (استقيى) (*)

فى هذا اللقاء تعلمت الكثير.. فقد كان اللقاء ملتقى ثقافياً حراً، يناقش كل شيء، فى الأدب، وفى الموسيقى، وفى السياسة. وفى كل شئون الحياة.. وكان اللقاء صحبة حميمة تجمع أكثر من جيل.. جيل الأساتذة، وجيل الزملاء الأصقاء، وجيل الزملاء، وجيل التلاميذ وكنت منهم. لقاء يجمع مجموعة دائمة توقف الثلاثاء عددها.. عدد فاروق خورشيد، ويجمع آخرين عابرين من كل مكان.. الكل يعرف أن مساء الثلاثاء مرعد مقدس وأن «شيخ العرب» فى الانتظار.. كما تقول البكائية..

كان فاتح داره..

شيخ العرب.. كان فاتح داره

يطعم ويكرم كل من زاره..

هل من حقى أن أضيف يطعم ويكرم، ويعلم كل من

زاره.. فهكذا كان..

الهوامش:

(*) البكائيات من: أحمد توفيق، أغنيات الفراق (تراث الحزن فى صعيد مصر)، سلسلة التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

هذا العدد

فقدت الحركة الفولكلورية المصرية والعربية واحداً من فرسان دراسات الأدب الشعبي الكبار، وأحد جياها الأصلية - على نحو ما يعبر الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى في بكائياته التي تنصدر هذا العدد والتي رثا بها كل من الدكتور سمير سرحان والدكتور محمد رجب النجار والأستاذ فاروق خورشيد - أما الدكتور النجار، فهو الفارس الذي تقدم في هذا العدد ملفاً حوله وحول إنجازاته في حقل دراسات الأدب الشعبي.

نستهل دراسات هذا الملف بدراسة الدكتور محمد رجب النجار المعنونة بـ «حاضر الأدب الشعبي في ضوء الثقافة القومية المعاصرة» والتي يحدث فيها ثنائية الثقافة العربية - بمعناها الأنثروبولوجي - بين ثقافة النخبة الفكرية وثقافة العامة، والتي نتجت عنها ثنائيات ضدية كثيرة، لايزال الجسم الثقافى العام يعاني منها حتى الآن. منها ثنائية الثقافة نفسها، بين ثقافة معترف بها، وأخرى غير معترف بها. الأولى تمثل ثقافة المركز، أو الثقافة العالمية، وهى الثقافة الرسمية أو المرجعية. والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف؛ وهى الثقافة الشعبية غير المعترف بها أو بشرعية نصوصها الإبداعية، من قبل الثقافة العامة. وقد توالدت أيضاً عن ثنائية الخطاب الثقافى العربى ثنائية أخرى هى ثنائية الخطاب الأدبى، فأصبح لدينا ما يسمى بأدب المركز، وهذا هو الأدب الرسمى، وهو المعترف به. وما يسمى بثقافة الأدب المهمش، الذى يتضمن الموروث السردى العربى، والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى. وعلى الرغم من أن الثقافة القومية الموروثة فى عصر العافية السياسية لم تعرف مثل هذه الازدواجية الثقافية والأدبية، على النقيض من حالها فى عصور الأقول الحضارى، فإننا كررنا الخطأ ثانية مع بدايات عصر النهضة الأدبية الحديثة. ولو أن نهضتنا سارت مسارها الطبيعى، وساربت حركة التطور الطبيعية، فتطورت عن قنونها الشفهية أو الشعبية، لكان لها الآن - وللدراسات الأدبية والنقدية فى جامعاتنا العربية - شأن آخر.

تحت عنوان «مصابيح فى قلب الأمة»، تعيد مجلة «الفنون الشعبية» نشر مقدمات الروائى والكاتب الكبير خيرى شلى لأربعة كتب أعيد طبعها للدكتور النجار فى سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية الصادرة عن الثقافة الجماهيرية، وهى أول سلسلة عربية فى مجال المآثورات الشعبية المصرية والعربية. وتضمن تصديرات الأستاذ خيرى شلى بهاءً خاصاً على كتب السلسلة، كما يبدو من المجموعة المنشورة فى هذا العدد، حيث أضاءت - بقلم رشيق - مضامين كتب الدكتور النجار، وأهميتها فى الثقافة والمكتبة العربية. تنصدر هذه المقدمات الكتب التالية: جحا العربى: شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير. سيرة على الزبيق المصرى (جزءان). فولكلور الحج: الأغنية الشعبية نموذجاً. من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى (جزءان).

حسب السياق الزمني للنشر، قام الدكتور مصطفى جاد بفهرسة كتب الدكتور النجار ودراساته وبحثه ومقالاته. مستهلاً دراسته البيلوجرافية بمدخل يؤكد فيه أصالة الرؤية لدى النجار، كما يؤكد اتساع رؤيته العلمية في دراسة الأدب الشعبي؛ حيث لم يترك مجالاً من مجالات الأدب الشعبي إلا طرقة. فلقد قام بدراسة الشعر الشعبي، والأغنية الشعبية، والشعر الساخر، والشعر النبطي، وأهازيج الأطفال، والإبداعات الشعبية في الاحتفالات الدينية، خاصة احتفالية الحج. كما قام بدراسة الأمثال، والأحاجي والألغاز في التراث العربي، ولم يكتف بهذا الحد؛ بل اهتم بدراسة القيم والعادات والتقاليد العربية، والطب النبوي أو الطب البديل، فضلاً عن اكتشافه لأنواع جديدة في الأدب الشعبي لم تكن مدرجة من قبل، مثل بحثه في «المعاطلات اللسانية». ولقد وضع الدكتور جاد بعض الكتب التي أعيد طبعها مرات عدة، ورصد بحوث المؤتمرات العربية والدولية التي نشرت في كتب.

أما الباحث مسعود شومان، فيقدم مقارنة أولى للمشروع العلمي للدكتور محمد رجب النجار، يؤكد فيها أن أهمية دراسات الدكتور محمد رجب النجار تكمن في عودتها إلى ينباع مصدرية تراثية مهمة، هذه العودة لم تكن دعوة للماضوية، أو رغبة في إشباع خرافة الأبوة؛ وإنما لتجذير عناصر الموروث الشعبي الحى، بالبحث عن وجوه في بطون الكتب، حيث رصف الدكتور النجار الطريق للبحث في هذه المنطقة، بحيث يعد عمدته في الوطن العربي، لم يترك مجالاً إلا سلكه، فمن السرد الشعبى الذى يؤسس من خلاله طابعاً موسوعياً جديداً عبر الجدل معه، وإعادة النظر في المتواتر من مقولات عن تراثنا القصصى. ويرى الأستاذ شومان أن التأمل الدقيق لمشروع الدكتور النجار يضعنا أمام طريق ممتد يراوح بين الشعر والسرد، ليكشف عن التعالق بين هذين الفنين. من هنا، فإن غزارة الإنتاج وعمقه يدفعان إلى العودة إلى إسهاماته المهمة التى تعد بحق فتوحات مغامرة تتسلح بالعلم، دون أن تفقد فضيلة الدهشة أمام كنوز تراثنا ومأثورنا الشعبى.

وحول قضية «تحقيق التراث بين الشفاهى والمكتوب»، يكتب المحقق هشام عبدالعزيز عن موقف الدكتور النجار من هذه الإشكالية مستهلاً دراسته بالحديث عن فكرة التخصص في مجال تحقيق التراث. كما تحدث عن توفيق الدكتور النجار في اختيار النصوص التراثية التي حققها «فأكفه الخلفاء ومفاكهة الظرفاء»، و«سيرة على الزبيق»، مبيّناً، أن اختيار النصين جاء متسقاً والجهود العلمية لرحلته العلمية؛ حيث اهتم طوال حياته بالسرد ذى البعد الشفاهى. ولقد اتبع الدكتور النجار مجموعة من المعايير المنهجية في تحقيقه، هذه المعايير ليس لها من غاية سوى المحافظة على لذة القصص التي لا يريد أن تقطع بحاشية هنا أو هناك، ويوضح هشام عبدالعزيز المشقة الحقيقية في ما كابده الدكتور النجار في تحقيق نصيه الكبيرين، ليس في صعوبة النصين فحسب؛ وإنما لأن هذه النوعية من النصوص التراثية يتم تحقيقها دون وجود حقيقى لنصوص أساسية يعتمد عليها في تحقيقها.

توضح الباحثة دعاء مصطفى كامل في دراستها المنونة بـ «الألغاز الشعبية العربية؛ قراءة في مشروع الدكتور محمد رجب النجار» أن للألغاز الأدبية في تراثنا أشكالاً متعددة، منها الأوابد، ونوع من الألغاز النثرية يستخدم في اختبار البداة، ونوع يستعمل في نقد الشعر، ونوع من المحاجة في الثقافية، والألغاز السياسية، وألغاز المحاورات، وألغاز المطيرات، والحكايات اللغزية، والألغاز الاختبارية التي ترد أثناء الحكايات اللغزية المرححة التي تدور حول شخصيات المتحامين كشخصية جحا. ولقد عكف الدكتور النجار على دراسات الأقدمين في تعريف فن اللغز وجمعه وتصنيفه ووظائفه وخصائصه. ومن خلال دراستها، ترصد دعاء مصطفى جهود الدكتور النجار العلمية في ذلك المجال، مسقطه الضوء تحديداً على دراستين هما: فن الأحاجي والألغاز في التراث العربى، ومعجم الألغاز الشعبية في الكويت.

انطلاقاً من اعتبار توفيق الحكيم رائداً فولكلورياً من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى والفنون الشعبية، وليس رائد المسرح العربى الحديث فحسب، يقدم الأستاذ حمدى عبدالمعتم عرضاً لأحد مؤلفات الدكتور النجار: «توفيق الحكيم والأدب الشعبى، أنماط من التناص الفولكلورى»، الصادر عن دار عين

للدراستات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. وينقسم هذا الكتاب إلى مقدمة بعنوان «إضاءة وتأسيس»، ثم تليها مباحث عدة، ينقسم المبحث الأول إلى دراستين، الأولى تغطي مرحلة التنشئة الاجتماعية للحكيم فولكلوريًا، والثانية تجلّي لمرحلة التنشئة الثقافية للحكيم فولكلوريًا. المبحث الثاني بعنوان «الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحي»، وينقسم إلى ثلاث دراسات تتناول وعى الحكيم الفنى والتقدّى بالفن الشعبى. الأولى تتناول مراحل التأسيس الموضوعاتى باعتبارها أفكارًا ورؤى وقضايا تشكل العمود الفقريّ فى الأدب والفن. والثانية ترصد مراحل التأسيس الفنى والأدبى والفنوى، ويختتمها بمرحلة التأسيس الشعبى أو شعبية المسرح. والثالثة يعالج فيها الدكتور النجار أربع مسرحيات للحكيم: مسرحية نهر الجنون ونمط التماهى النصي، ومسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصي، ومسرحية السلطان الحائر ونمط التناص المضمّن، ومسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميثاق.

فى مقاله المعلنون بـ «جعا المغلوب الساخر الفائز دائمًا بين الحقيقة والفولكلور»، يقدم الأستاذ صبحى موسى عرضاً لكتاب الدكتور النجار «جعا المرعى شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير»، وهو كتاب ذو أهمية لدى باحثى الفولكلور، لا يسمّى فيه الدكتور النجار إلى إثبات الواقع التاريخى لشخصية جعا من خلال البحث فى كتب التراث فحسب؛ بل يجمع كل شتات الظاهرة ويقوم بتقسيمها حسب ما يتّجه إليه من عناصر، فقد ذهب الدكتور النجار إلى أن القدامى قد تخرجوا من نسبة النوادر التى يتأقلمها الناس إلى هذا التابىء الجليل، فهذبوا إلى أن أبا النضن ليس جعا، لكن الأخير عاش فى زمنه ومات فى العام نفسه. وإذا كان الحال هكذا مع الوجه المرعى لجعا، فإنه ليس أقلّ تعقيداً منه فى الوجه التركى الذى حمل اسم الخوجة نصر الدين جعا. وقد عرض النجار لكيفية تطوير الخيال الشعبى لشخصية المهمة جعا من الشكل الرسمى «التابىء المحدث المتندر»، ليكون كل أوجه الحياة، بدءاً من القاضى وندىء الحاكم، وانتهاءً باللس والصعلوك والفاحش، مروراً بالنزج والابن والأب المزوج والمطلق والطفلى وغيرها من الأشكال الاجتماعية.

أما كتاب الدكتور النجار المعلنون بـ «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى المرعى»، فيعرض من خلاله الباحث أحمد بهى الدين أحمد أفكار الدكتور النجار حول الأدب الملحمى المتمثل فى نصوص السير الشعبية. وقد جاءت دراسات الكتاب فى خمسة أبواب. الباب الأول منها حوى ثلاثة فصول، الفصل الأول: الأدب الملحمى، التعريف والتاريخ. والفصل الثانى: البنية المورفولوجية والدلالة الكبرى. والفصل الثالث: البنية المضمونية، قراءة وظيفية أو قضايا البطل فى السير الشعبية. أما الباب الثانى، فقد جاء بعنوان مصر فى السير الشعبية وعبقريّة المكان، وتتأول ثلاث سير كانت مصر محوراً، فالسيرة الأولى «سيف بن ذى يزن» أو ملحمة النيل. والسيرة الثانية «الظاهر بيبرس» أو ملحمة مصر الملوكية. أما الثالثة، فهى سيرة «على الزبيق المصرى» وهى المقامسة فى مصر العشمانية. والباب الثالث من الكتاب جاء ليرصد دور المرأة فى الخطاب الملحمى الشعبى، متخذاً من سيرة «الأميرة ذات الهمّة» نموذجاً. والباب الرابع حاول فيه الدكتور النجار أن يبرئ المبدع الشعبى من إنتاج سيرة كسيرة «فيروز شاه» التى أعلت من الجنس الفارسى على حساب الجنس العربى، وأكد أنها ترجمة شعبية لشهامة الفردوسى. وأخيراً الباب الخامس الذى يتأول «سيرة العرب»، أو قصة الصراع بين الأنا والآخر.

ويكتب علاء محمد رجب النجار شهادته عن الدكتور النجار بوصفه أباً رحيماً، وزوجاً كريماً، وأخاً محباً، وصديقاً وفيّاً، كما يكتب عن سمات الدكتور النجار الخلقية وطباعه النفسية.

فى دراسة الباحث فارس خضر المعنونة بـ «فض الاشتباك بين الأنثروبولوجيا والفولكلور»، يؤكد أن المناخ العلمى الجاد لو توافر للباحث حتى لو كان فى غربة عن وطنه، لأصبح خير دافع للإنجاز المفرد، بعكس المناخ العلمى الطارد والكاره للعلم الذى يعد الرؤية ويشزم الخيال ويقتل الإبداع، هذا ما يخبرنا به المنجز العلمى الرصين للنجار، فقد أثبت أن تأثير الغربة عليه كان إيجابياً. والنجار بوصفه باحثاً فى الفولكلور العربى كان همه إعادة قراءة التراث الفولكلورى العربى فى ضوء معطيات علم الفولكلور، بما يؤكّد التواصل

الثقافي/ المعرفي، والعلمي/ المنهجي، بين المدون والمتفاعل في الثقافة المعاصرة. ولقد رأى النجار صراحة أن يبدأ دور الفولكلورى عندما ينتهى الأنثروبولوجى من دراساته الميدانية، إذ من الممكن - فى تصوره - أن يبدأ الباحث بدراسة النص الإبداعى، ليصل من خلال التحليل لفهم معتقدات الجماعة الشعبية ومعارفها وقيمتها، على أن يتمحور عمل الباحث الفولكلورى حول تلمس الجوانب الفنية/ الجمالية، للوقوف على عبقرية الإبداع الشعبى. وقد أشار النجار إلى دور تكاملى بين الأنثروبولوجى والفولكلورى. فالأنثروبولوجى يتخذ من النص الفولكلورى - الجمالى - شاهداً على تأكيد ملامح ظاهرة اجتماعية أو ثقافية، والفولكلورى بدوره لا غنى له عن الأنثروبولوجى الذى يقدم له السياق الاجتماعى الذى يتم فيه ومن خلاله إنتاج الإبداع الشعبى أو إعادة إنتاج النص الفولكلورى.

أما الباحث خالد أبو الليل، فيقدم عرضاً واهياً لكتاب النجار المعنون بـ «أبو زيد الهلالي: الرمز والقضية» لافتاً الانتباه إلى عدد من الدراسات التى أنجزها الدكتور النجار فى موضوع السيرة الشعبية، والسيرة الهلالية على نحو خاص، مثل دراسته: «البطل فى الملاحم والسير الشعبية العربية: قضايا وملامح القضية» ودراسته: «مدخل إلى التحليل البنىوى للسير الشعبية نظرياً وتطبيقياً»، وكتابه الذى صدر مؤخراً عن هيئة الكتاب بعنوان: «الأدب الملحمى فى التراث العربى»، ثم يركز الأستاذ خالد على عرض محتوى كتاب «أبو زيد الهلالي» المكوّن من مقدمة وفصلين، موضعاً فى ثنايا عرضه أهم القضايا التى يطرحها الكتاب فى مجال دراسة السيرة الهلالية.

فى دراسته الممنونة بـ «محمد رجب النجار وقضايا دراسة السيرة الشعبية»، يتناول الباحث محمد حسن عبدالحافظ جهود الدكتور محمد رجب النجار فى دراسته لمتون السيرة الشعبية المصرية والعربية بنماذجها المختلفة، مشيراً إلى الإضافات المهمة التى قدمها الدكتور النجار فى هذا المجال، وإلى إفادته من أدوات المناهج النقدية الحديثة؛ حيث قدم نماذج تطبيقية جديدة بالتقدير والاهتمام. ويتحدث عبدالحافظ عن رحلة معرفته الخاصة بالدكتور النجار من خلال دراساته المتنوعة، ودراسات السيرة الشعبية على وجه الخصوص، وعن المحاورات البحثية التى جرت بينه والدكتور النجار من خلال تجربته الميدانية فى جمع السيرة الهلالية ودراستها وتوثيقها، حيث اتفقت بعض نتائج عمله الميدانى مع بعض ما توصل إليه الدكتور النجار فى عمله البحثى، بينما اختلف بعضها الآخر مع المنطلقات المنهجية لدراسات الدكتور النجار. وحدد عبدالحافظ قضيتين رئيسيتين من مجمل قضايا دراسة السيرة الشعبية التى عالجها الدكتور النجار، مثلما عالجها باحثون آخرون قبله ويعدّه. الأولى: قضية «صراع النوع الأدبى»، والثى تتمثل أهم ملامحها فى مسألة «أسم النوع الأدبى» الذى تراوح فى أعمال الدكتور النجار بين السيرة والملحمة والسيرة الملحمية، موضعاً وجهات نظر أخرى وردت فى أعمال الدكتور عبدالحاميد يونس والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى والدكتور محمد حافظ دياب وغيرهم. أما القضية الثانية، فهى «صراع المناهج» فى دراسة السير الشعبية العربية، خاصة المسألة المتعلقة بالاختلاف النوعى بين مناهج دراسة الروايات الشفهية الحية للسيرة من جانب، ومنهج دراسة نصوص السيرة الشعبية التراثية المدونة من جانب آخر.

عوداً على بدء، نختم ملف هذا العدد بدراسة الدكتور النجار حول «الشعر الشعبى الساخر فى عصور المماليك» التى يستهلها بالحديث عن انتصارات السلاطين فى عصور المماليك، وعن الدور المملوكى فى تاريخ مصر الإسلامية، إبان الدولة المملوكية بسبب هيمنة الإقطاع العسكرى على المجتمع. ثم تحدث عن أثر التدهور فى صعود روح المقاومة والسخرية على السواء؛ حيث اضطّر المجتمع الشعبى إزاء المحن والأحداث التى ألمت به، وفشله الدائم فى مواجهتها من ناحية، وعجزه عن تحقيق ذاته ووجوده إلى أن يلوذ بلسانه الساخر. ثم يرصد الدكتور النجار الكتابات التى تنتمى إلى مجال السخرية، وكذلك فنون الشعرية التى ذاعت بين العامة كالמושحات والدوبيت والزجل والموالي والحماق والقوما والكان كان، وإلى الأنماط الفرعية التى تنتمى إلى الزجل كالبليق والمكتر والرمز وغيرها، فضلاً عن ازدهار فنون النثر الشعبى، مثل الحكايات الشعبية المرحّة وحكايات الشطار وحكايات الملافيق وكتب النوادر والطرائف وحكايات المجون والخلاصة

والهزل والخداع، إلى جانب رواج التأليف في المقامات الشعبية الساخرة والرسائل القصصية الهزلية وحكايات الحيوان الهزلية... إلخ، بالإضافة إلى الفنون التمثيلية الشعبية (خيال الظل) والفنون الجميلة الملحمية الشعبية وغيرها.

في «مكتبة الفنون الشعبية»، يواصل الكاتب نبيل فرج كتاباته تحت عنوان «من ذاكرة الفولكلور» والتي بدأها - في العدد الماضي من مجلة «الفنون الشعبية» - بإنجاز الدكتور عبدالحمد يونس. في هذا العدد، يتحدث الأستاذ فرج عن أعمال الأستاذ أحمد رشدي صالح (١٩٢٠ . ١٩٨٠)؛ حيث تعد تجربته في جمع الفولكلور ودراسته من بواكير التجارب العلمية في هذا المجال، وتتمثل هذه التجربة الأصلية المتميزة في ثلاثة كتب صدرت هي فنون الأدب الشعبي (الشعر) فنون الأدب الشعبي (النثر) (١٩٥٥ . ١٩٥٦)، ثم كتابه «الفنون الشعبية» عام ١٩٦١ من المكتبة الثقافية. ويضئ الأستاذ فرج الدور المهم الذي أداه الأستاذ أحمد رشدي صالح في إنشاء وإدارة «مركز الفنون الشعبية» عام ١٩٥٧، وكذلك جهوده في مجال الصحافة والتدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية. ويقتسم الأستاذ فرج سياحته في ذاكرة الفولكلور، بملحق لأحد موضوعات الأستاذ أحمد رشدي صالح، نشر في جريدة «الجمهورية» في ٢٠ يوليو عام ١٩٥٦ تحت عنوان «الأدب مع الشعب... مع المستقبل».

وفي المكتبة أيضاً، يقدم الأستاذ جوية رفاعي عرضاً لكتاب «الفن الإفريقي» للباحث أسامة الجوهري، ويمثل الكتاب إطلالة مهمة على الفن الإفريقي وتاريخه في الصحراء الكبرى وجنوبها، وكذلك يسهم في فك رموز هذا الفن وتداخل أساليبه ووسائله ومؤثراته الفنية، فضلاً عن أنه يعرض لبعض العادات الاجتماعية والدينية في مقدمة وباين رئيسيين؛ يتناول الباب الأول «فن الصخور»، بينما يتناول الثاني «الأقمة»، وريصات تحيي الأسطورة». إن القارة الإفريقية واحدة من أكثر قارات العالم ثراءً بالموروث الشعبي؛ حيث عرف الإفريقي الفنون التشكيلية منذ القدم، وبخاصة فنون النحت والتصوير التي ترجع نشأتها إلى عصر ما قبل التاريخ، عندما اعتقد الإنسان الإفريقي أن بعض التماثيل تملك من القوة الخارقة للطبيعة ما يمكنه من الوقاية من الأرواح الشريرة.

وفي جولة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ مروان حماد عرضاً لما طرح من أوراق بحثية حول «واحة سيوة» من الباحثات هيرمين مؤنس، ورياب سالم، وهبة الله الأمجد، وياسمين ثروت، وشيرمين إبراهيم، وهناء أبو شمالة، وأسماء عبدالحالق، وهن من الباحثات بالسنّة التمهيدية للماجستير بكلية الفنون الجميلة دة ٢٠٠٥، والمهتمات بالمجتمع السيوي ومظاهره التراثية. عُرضت الأوراق في سلسلة ندوات أقيمت بمقر الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ضمن موسمها الثقافي والفني، تناقش أهم هذه المظاهر والملاحم للحياة الشعبية لدى أفراد سيوة. أشرف على العمل الدكتور سميح شعلان، من خلال زيارتين ميدانيتين قام بهما فريق العمل لمنطقة سيوة.

وفي الجولة أيضاً، يقوم الأستاذ وائل السمري بتغطية ندوة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة - صيف ٢٠٠٦. والتي عقدت تحت عنوان «استلهم المآثورات الشعبية في الدراما المسرحية» وأدارها الدكتور أحمد علي مرسى. وحاضر فيها كل من الكاتب المسرحي رأفت الدويري، والباحث إبراهيم حلمي، والدكتور أحمد حلاوة، والدكتور سامح مهران. وينطلق عرض السمري من تساؤلات هذه الندوة المهمة، والتي تدور حول كيفية تعامل المبدع العربي مع موارثه الشعبي أو الرسمي، وهل يكفي أن يتم مسرحية عنصر من الموروث ثم إسقاطه على الواقع المعيش؟

وتقدم الأستاذة فاطمة حسين متابعة وأفية لتجربة الفنان علي دسوقي، وهي تجربة فنية امتدت لأكثر من خمسة وأربعين عاماً، عرف من خلالها بأسلوب فني شديد التميز، وموضوعات وثيقة الصلة بالبيئة والتراث، وتأخذنا أعماله إلى عالم الأسطورة والحدوتة الشعبية والعادات والتقاليد والمظاهر المختلفة للثقافة الشعبية المصرية. هذه التجربة تستأهل منا النظر إلى بعض الأحداث المهمة في حياة هذا الفنان؛ حيث أقام

الكثير من المعارض الفنية والتي تدور حول موضوع الحياة الشعبية في مصر. من خلال الخطوط العريضة في حياة الفنان على دسوقي، وشهادة بعض النقاد المهيمن أمثال الدكتور نعيم عطية، محمود بقشيش، وسعد الخادم وغيرهم، نفوس في عالم الفنان على دسوقي الشعبى.

في عرض موجز، يقدم الباحث عامر الوراقى رؤيته في تأصيل حرفة تقليدية مصرية، وهى صناعة الطرابيش. ويشرح في دراسته معنى الطربوش لغة واصطلاحاً. كما يعرض من الشعر الشعبى شواهد تتناول الطربوش، ثم تطرق إلى أنواع الطرابيش، وهى متعددة. ويرصد الوراقى لمحل وحيد فى شارع القوية لصناعة الطرابيش. كما يجرى حواراً مع صاحب المحل الحاج أحمد الطرابيشى عن تاريخ الطرابيش وموطنها الأصلي، وعن تاريخ صناعته، وخاماته الأولية، وخطوات تصنيعه والمدة اللازمة لصناعة الطربوش الواحد.

تحت عنوان «من أساطير الإغريق»، يقدم لنا الدكتور توفيق على منصور نموذجين من الأساطير الإغريقية. الأول: نموذج «أورفيوس، عازف العود». أما النموذج الثانى: فهو «الحصان الخشبى» أو ما عُرف باسم «حصان طروادة».

كما ننشر حكاية هولندية من حكايات البحار، وهى بعنوان «مدينة تحت الماء» قام بترجمتها إلى العربية الأستاذ خليل كلفت، ورويتها الكاتب الفرنسى برنار كلافيل.

وتستكمل مجلة «الفنون الشعبية». فى هذا العدد. نشر مجموعة الحكايات الشعبية الهندية التى جمعها أ. د. إمامنوجان، ثم دوّنها وترجمها إلى الإنجليزية. ويواصل الكاتب المسرحى الأستاذ رافت الدويرى ترجمته لهذه الحكايات من الإنجليزية إلى العربية. وفى هذا العدد، يقدم الأستاذ الدويرى خمس حكايات شعبية من الهند، منها أربع حكايات تدور حول عالم العلاقات الأسرية، بغيرها وشرها، وهى حكاية «الأميرتان سونا ورويا وشقيقتهما الذى كان يصر على الزواج منهما»، وحكاية «سوخو ودوخو الأختان غير الشقيقتين»، وحكاية «الأميرة التى أراد أبوها الملك الزواج منها»، وحكاية «بين الضرتين: فقد الزوج شعر رأسه». أما الحكاية الخامسة والأخيرة، فهى حكاية «أربع بنات وملك»، وهى لا تنتمى إلى العلاقات الأسرية شأن الحكايات الأربع الأولى، ولكن الأستاذ الدويرى أدرجها لطرافة موضوعها.

استمراراً لرحلة البحث عن فن الواو فى صعيد مصر، يقدم الشاعر عبدالستار سليم تجربة جديدة فى الجمع الميدانى لمجموعة من النصوص المنتمية لهذا الفن الشعبى، مع شرح المفردات التى تبدو غريبة ومستغلقة على القارئ، والتعليق عليها.

ويقدم الأستاذ محدث منير موضوعاً حول «الضمة والسسمية» اللتين تمثلان جانباً من ظاهرة الاحتفال الشعبى الخاص بأفراح القناة. ويؤصل الأستاذ محدث للروايد التاريخية والاجتماعية لهذه الظاهرة، خاصة زاهدان أساسيان: الأول، ما يُسمى فى بورسعيد بأغاني السسمية، وهى الإسماعيلية: أدوار جداولية أو حجازية. والثانى، ما يُعرف بأدوار الضمة أو أدوار الصحبجية.

مجدداً، تستكمل مجلة «الفنون الشعبية» رحلة اهتمامها بواحد من أهم موضوعات المأثورات الشعبية وقضاياها، وهو موضوع استلهم الإبداع الفنى والأدبى الحديث للإبداع الفنى للمأثور؛ حيث انتهل المبدع المصرى المعاصر. ولا يزال. الكثير من ينابيع المأثورات الشعبية، وقد قدمت المجلة. فى أعدادها السابقة. عدداً من شهادات المبدعين، تدور فى ذلك تكوينهم الأدبى والاجتماعى وثيق الصلة بالحياة الشعبية والمأثورات، والتى انطبعت تلقائياً. أو قصدياً. فى أعمالهم الأدبية أو الفنية؛ حيث يقوم المبدع باستبطان الكامن فى ذاته ووعيه من حواديت وأغان ورسوم وصور وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية أثرت. من بعد. فى مكوناته الإبداعية. فى هذا العدد، تقدم شهادتين: الأولى للأستاذ الروائى والكاتب الكبير خيرى شلمى، تحت عنوان «كيف أصبحت كاتباً؟ درجات فى سلم التأهيل». والثانية للشاعر والكاتب المسرحى درويش الأسيوطى بعنوان «الموروث الشعبى والمسرح: مشوار بلا نهاية».

التحرير

حاضر الأدب الشعبي

فى ضوء الثقافة القومية المعاصرة(*)

محمد رجب النجار



فى ضوء ثنائية الثقافة العربية - بمعناها الأنثروبولوجى - بين ثقافة النخبة الفكرية وثقافة العامة، نجعت ثنائيات صندية كثيرة، مازال الجسم الثقافى العام يعاني منها حتى الآن، منها ثنائية الثقافة نفسها: بين ثقافة معترف بها، وأخرى غير معترف بها، الأولى تمثل ثقافة المركز، أو الثقافة العالمية، وهذه هى الثقافة الرسمية أو المرجعية، والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف، وهذه هى الثقافة الشعبية غير المعترف بها أو بشرعية نصوصها الإبداعية، من قبل الثقافة العالمية، أو مؤسساتها اللغوية والبلاغية والدينية والسياسية، كما هو الشأن مع الشاعر البلاطى أو كاتب الإنشاء فيها، وتوالد من جراء ذلك - أيضاً - أن أصبحت الثقافة الرسمية ثقافة معيارية ومهيمنة، وأصبحت خطاباً سلطوياً - بهذا المعنى - لا يعترف بتعدد الخطاب، على حين أصبحت الثقافة الأخرى ثقافة مهمشة أو ما اصطلح على تسميتها بالثقافة الشعبية، وهى ثقافة غير معترف بها، محرفاً أو جمالياً، ويزعم أنها ثقافة الأغلبية العظمى للشعب العربى، فقد ظلت مرفوضة ملقوطة من خطابنا الثقافى القومى العام، حتى وقت قريب.

وقد توالد أيضاً عن ثنائية الخطاب الثقافى العربى ثنائية أخرى هى ثنائية الخطاب الأدبى، فأصبح عندنا ما يسمى بأدب المركز؛ وهذا هو الأدب الرسمى، وهو وحده المعترف به، وما يسمى بالأدب المهمش، الذى يتضمن الموروث السردى العربى، والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى.

(*) هذه الدراسة مختلج كتاب: «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى»، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

ويدلّ من أن يكون ثمة التكامل بين السور والأطراف، أو بين المركز والهامش، نشب صراع تاريخي طويل بين الطرفين، دفعنا ثمة الفكرى والأدبى غالباً، منذ أن أخذت الهوة تتسع بين الشافقين، لا أعنى هنا ذلك الانفصال أو الانقسام الذى وصل إلى حد القطيعة المعرفية والجمالية والفنية بين الخطاب الرسمى المهيمن والخطاب الشعبى المهمش، فحسب؛ إنما أعنى أساساً ما ارتكبناه بأدينا ونتيجة النظرة الاستعلانية والأفق المحدود من خطايا كبرى فى حق الإبداع الأدبى القومى.

من هذه الخطايا على سبيل المثال تجاهل الصفوة قديماً، للموروث السردى العربى، منذ أن صودرت كلفة ودمنة سياسياً ورقابياً باعتبارها نصاً تحريضياً مغايراً للنص الثقافى السائد فى الخطاب السياسى آنذاك (قصة الصراع التقليديّة - بين المثقف والسياسى)، والغريب أيضاً أننا صدقنا الزعم القائل بأنها نص مترجم^(١)، غير أصيل، وهو الذى ترجم إلى كل لغات الأرض، بصياغته العربية. وكان أن تم - إثر هذه المصادرة التى تتم لأول مرة فى تاريخنا - تجاهل كل النصوص السردية التى تحاول التعبير عن المسكوت عنه سياسياً ودينيّاً، من مثل نوارى جحا (ت ١٦٠ هـ) وبخلاء الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، وغيرهما كثير من ضروب السرد القصصى (الاجتماعى والسياسى) التى لم يحفل بها الخطاب الأدبى والتقدى الرسمى آنذاك، ومن مثل رسالة تداعى الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا، ومن مثل رسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى فى مجال قصص الحيوان الرمزي، ومن مثل رسالة الغفران، فى مجال الأدب السردى الأخرى، وهى القصة التى نخشى أن نفك مغاليقها السياسية والمذهبية حتى اليوم. ومن مثل رسالة حى بن يقطان، فى مجال الإبداع السردى الفلسفى وهى - أى هذه الرسالة القصصية - ويجمع الباحثين أفضل عمل قصصى ظهر فى العصور الوسطى، وما أكثر قنود الإبداع السردى التى لا يتسع المقام لمرددها^(٢).

ومن هذه الخطايا أيضاً، على سبيل المثال لا الحصر، فى مجال الأدب الشعبى، ولا أشير هنا إلى قصة القصص العالمية؛ ألف ليلة وليلة، وتأثيرها المذهل فى الآداب العالمية، فهى أشهر من أن نتحدث عنها، وإنما أشير إلى الثورات العروضية التقليدية أو الخليلية التى اكتشف الشاعر الشعبى أنها لا تقى بمطالباته أو فنونه الإبداعية، فعمد إلى التجديد فيها وتطويرها، وهى الفنون التى جمعها صفى الدين الحلى فى كتابه الرائع الذى يبادر بعض المستشرقين إلى تحقيقه، وأعنى كتاب العاطل العالى والمرخص الغالى، قبل أن يفتن الباحثون العرب المحدثون إلى أهميته وتحقيقه، كما أشير كذلك إلى تجاهل المسرح الشعبى الذى كان قد وصل ذروته على يد ابن دانيال الموصلى.

ومن هذه الخطايا أيضاً فى مجال الأدب الملحمى عدم اعتراف الثقافة الرسمية بالقصص الملحمى، على المستويات التقديّة والثقافية الأكاديمية والإبداعية، وهو الموضوع الذى نخضع له هذه الدراسة التحريفية، فضلاً عن عدم اعتراف القدماء من شعراء ويلاغيين وأدباء ونقاد من أصحاب الثقافة العالمية بشعرية هذا التراث الملحمى - على منخامته وأهميته - ناهيك عن دراسته، وحسبهم من هذا التراث إشاراتهم السلبية إليه، باعتباره من إبداع الدهماء والغوغاء كما يزعمون، بل وصلت هذه القطيعة إلى حد تكليف المتحسب بمطاردة أصحاب هذا الإبداع فى المدن والأمصار الإسلامية آنذاك.

وترتب على هذه القطيعة بين ثقافة المركز المرجعية وثقافة الهامش الثانوية - على مستوى الإبداع الأدبى، ما يلى:

(١) فى ضروء للدراسات التاريخية والتقدية ثبت أن كتابات كلفة ودمنة - برغم جذوره الهندية - نص عربى أصيل، رقد أعيد إنتاجه على نحر يومئ الثقافة العربية الإسلامية آنذاك بمنظوماتها القيمية والدينية والسياسية، وهو أمر تأكد بعد العثور على الأصل الهندى المزعوم. لمزيد من التفصيل انظر كتابنا: التراث القصصى فى الأدب العربى، المجلد الأول، صفحة ١١١ إلى ١٢٩، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥م.

(٢) من المعروف أن الأدباء الكبار تجبوا استخدام مصطلح قصة سبى السمعة آنذاك. انظر كتاب: الخصائص والمذكرين، لابن الجوزى، الرياض ١٤٠٣هـ.



(١) عدم اعتراف الخطاب الأدبي الرسمي (خطاب المركز المرجعي) بشرعية الإبداع الشفاهي، (لا بشرعية المبدع الشعبي، ولا بشرعية نتاجه الفني، ولا بشرعية المنطق) فجميعهم من العوام والجهال، فكان أن استمد المبدع الشعبي وجوده الأدبي والفني من اعتراف الشعب به، فهو - بإعتباره المستهلك الأول لإبداعه - الذي سمح له بإلقاء الخطاب، واعتُرف له بأنه أهل لإنتاج خطابه الأدبي الذي يزوده بحاجاته الجمالية والمعرفية، وأنه جدير بذلك، ما دام مبدعو الخطاب الرسمي قد انصرفوا إلى الدوران في فلك السلطة المانحة للنفوذ والمال، وأنزمو أنفسهم بخطابها اللقائي والأدبي (الرسمي)، أو إبتارهم للعب الأدبي اللفظي - بلا معنى أو قضية - هروباً إلى المناطق الأمنة^(٣).

(٢) مزيد من التفصيل انظر للباحث مقدمة

كتاب: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى المكتوبة، دار الكتاب الجامعي، الكويت ١٩٩٦.

(٢) وكان من جراء ذلك أيضاً أن تجمد الإبداع الرسمي عند فنون بعيدها، لم يستطع أولم يشأ هؤلاء المبدعون - من شعراء أو كتاب - أن يتجاوزوها إلى فنون أخرى، بل قيدوا أنفسهم بفنون الشعر الغنائي والنثر الرسمي حيث الصنعة اللفظية وحدها هي معيار التفاسير والجودة بينهم. ومع إيماننا بأن الإبداع الأدبي تشكيل لغوي في جوهره، فإنه في دلالة الكلية تعبير عن روح الأمة، وضمير الشعب، حيث تكمن رسالة الأدب التثويرية التي لم يولها خطاب الخاصة الأدبي عنايته الأولى.

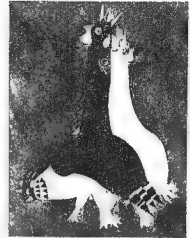
(٣) وكان من جراء ذلك أيضاً أن عجز أدب الثقافة العالمة عن التعبير - إبداعياً - عن أحلام الشعب العربي، وهمومه، وقضاياهم وتطلعاته الذاتية والموضوعية، الفردية والجمعية.. مما دفع الشعب إلى البحث عن ذاته الجمالية والمعرفية في فنون يقوم هو بإبداعها، وتكون قادرة على التعبير عنه، فكرياً وإبداعياً (حيث الإبداع الفكري والجمالي والفني - عندئذ - ضرورة إنسانية حيوية عرفت كل الشعوب والأجناس، باعتبارها شرط وجود لا شرط قيمة).

(٤) أصبح الأدب العربي وفقاً على الشعر الغنائي الرسمي بطابعه التقليدي حتى قيل إن ريعه للمديح الزائف، وريعه للهجاء المأجور أو الموتور، وريعه لتفخر الكاذب (للرجسي أحياناً)، وريعه للأغراض الشعرية الأخرى... وهو معظم الشعر الذي سار للنقاد والبلاغيين ومؤرخو الأدب القدامى في ركابه، والتأسيس له نقدياً وبلاغياً وأدبياً.

(٥) كذلك أصبح الأدب العربي الكلاسيكي - في جانبه النثري - وفقاً على فنون الخطابة وأدب الرسائل، فلما اهتدى إلى جانيه السردى في المقامات، سرعان ما تحول الإبداع القمائي إلى نصوص لفظية فارغة المعنى، تعنى بالبراعة اللفظية على حساب المعنى، وهي براعة وصلت عند المتأخرين إلى حد الشعبة اللغوية بلا طائل^(٤)، فكان أن وجد الجانب السردى في مقاماتهم بعد تربع المقامة على فن القصص الرسمي على يد بدیع الزمان الهمذاني والحريري، وبذلك ضاع - على الخطاب الأدبي الرسمي - فن عظيم من فنون النثر العربي القديم. وكان من جراء ذلك كله أن معظم فنون الأدب العربي الرسمي، شعراً ونثراً، قد انحصرت في دوائر الفقهاء والدخب المتعلمة، الأمر الذي أنهى بالذات العربية العامة إلى التفریب عن الثقافة القومية.. بل - دون غضب - انتهى بها إلى تزييف الوعي المعرفي والجمالي.



(٤) انظر للباحث: المرجع السابق، صفحة ٣٦٧ - إلى ٣٧٨.

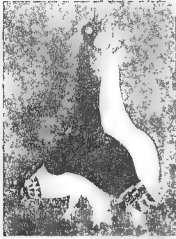


(٦) عندما بدأت الدراسات الاستشرافية للأدب العربي، بعيون غربية - مقارنة مع آداب شعوبهم - انهموا الذهن العربي، بل للخيبة العربية بالعجز والقصور الإبداعيين - إبان المد الاستعماري للعالم العربي - ومن ثم زعموا أن الأدب العربي - في زعمهم - خلو من الفنون السردية: الملحمية والمسرحية، والقصصية. وأنه أدب تجمد عدد فنون بحيتها، وقولب أدبية بعينها، تعبيراً عن طبقة بعينها. وزادهم قصوراً ونهباً بآرائهم - منذ أرنست رينان - أنهم استقرأوا الأدب العربي استقراء ناقصاً، فلم يضعوا الإبداع الشعبي العربي في اعتبارهم.. ثم كان أن سايهرم معظم الباحثين والمفكرين العرب الذين تلمذوا على أيديهم منذ عصر البعثات التعليمية - حيث آمنوا بأفكارهم، ورددوا آراءهم، وقد أخذوا يلهون من الثقافة الغربية وفنونها (المتكاملة) التي أضحت - من وجهة نظرهم - هي الثقافة المركزية، وأن فنونهم كذلك هي الفنون المركزية (المعيارية) التي ينبغي أن يقاس عليها الأدب العربي في نهضته المتوخاة، ويادروا - عجب عودتهم من أوروبا - إلى التبشير بهذه الفنون الغربية - على سبيل التجديد - أو ما توهموا أنه كذلك، وراحوا يناشدون المبدعين العرب المحدثين بتبني هذه الفنون والقوالب السردية وتقليدها باعتبارها نماذج (معيارية) .. ابتداء من درجة الإبداع (صغير) محتالين فنوننا للشعبية السورثة. ولو أنهم كانوا يمتلكون أفقاً أوسع ورؤية أشمل لفنون الأدب العربي، بحيث تشمل الأدب الشفاهي - لا الكتابي وحده - لكان للأدب العربي الحديث شأن آخر.. وجاء ميلاده طبيعياً - لا قيصرياً - نابعاً من تربيته الثقافية الموروثة، ومتطوراً - في الوقت نفسه - من رحم فنونه الشفاهية، كما هو الشأن في الآداب العالمية، فكانت النتيجة أن فشل - على سبيل المثال - الإبداع الملحمي العربي الجديد (كالإلياذة الإسلامية، وملحمة عمر، وملحمة الياض، وملحمة للفديور.. إلخ) لمسيب بسيط: أن عصر الإبداع الملحمي الشفوي والأدبي قد انتهى عالمياً اليوم، في عصر العلم. واقتد شرط وجوده التاريخي، ومن ثم ولد الفن الملحمي العربي الحديث ميتاً؛ أي في الوقت الصانع، وذلك منذ اللحظة الأولى لمولده (كما آل ميراث الإبداع الملحمي العالمي، إلى فن جديد هو فن الرواية - بطابعه الجمعي - حتى قيل إن الرواية هي ملحمة العصر الحديث).

الأمر نفسه يلحسب أيضاً، على أدبنا المسرحي والروائي الحديث الذي لا يزال يبحث عن (قالبه) الأسيل دون جدوى^(٥)، ومع احترامي لكل الجهود الإبداعية الفردية المبذولة فإنها لم تستطع حتى اليوم أن تجد ذاتها الإبداعية، أو أن تفرض وجودها الفني، أو تحدد خصوصيتها القومية، المفارقة لبنية القوالب الفنية وسياقاتها وتعريفاتها الأدبية والنقدية الذائعة في الثقافة الغربية.

إن ذلك لا يعني دعوة إلى الانغلاق على الذات الفنية، أو رفضاً للإبداع العالمي.. بقدر ما هي الحاجة إلى البحث عن خصوصية للإبداع العربي، في عصر العولمة الاقتصادية، وتجلياتها الثقافية والفنية الكاسحة. وطريقنا إلى هذه الخصوصية هو البحث في موروثنا الثقافي والإبداعي، الشفاهي والكتابي، عن ذراتنا الفنية، وتطوير أدواتها واستلهاهم فنونها، من فن أن تخضع للآخر الإبداعي وتستكين، أو أن تستعلى عليه وتستنهين، بل هي بين ذلك قرام، حتى يمتنى لها عددن قراءة موروثها الأدبي بعيون معاصرة واعية.. قراءة وظيفية وغائية وممتعة في آن.

(٥) انظر للباحث كتاب: توفيق الحكيم والأدب الشعبي، ص ٦١-٧٧، دار عين، القاهرة - ٢٠٠١.



ولذا كانت الثقافة القومية الموروثة من عصور العافية السياسية لم تعرف مثل هذه الازدواجية الثقافية والأدبية، على النقيض من حالها في عصور الأفول الحضارى، فإننا كررنا الخطأ ثانية مع بدايات عصر النهضة الأدبية الحديثة.. إذ حرص معظم روادها على إبقاء هذه الثنائيات الضدية، فأفسد علينا وعليهم - وأعين أو لاوعين - مسيرتنا الأدبية الحديثة التى انتهت بنا إلى الاستلاب والتغريب، من جراء تلك الرؤية الانشطارية للثقافة القومية، واستعلائها على الثقافة الشعبية وخطابها الأدبى، الأمر الذى انتبه إليه الجيل الثانى من الرواد - بوعى إيسمولوجى ملحوظ - عندما بدأ بعض المفكرين والمبدعين يوسعون زاوية الرؤية المتجاوزة لذواتهم وثقافتهم وآدابهم الرسمية، لتشمل الثقافة الشعبية - فى بعدها المعرفى والجمالى - مؤمنة بأن العلاقة بين الثقافتين - ومن ثم بين الأدبيين - هى علاقة تكامل لا علاقة تضاد، علاقة توافق لا تناقض، علاقة قوامها للتنوع فى إطار الوحدة، وهى علاقة من شأنها أن تثرى فنون الأدب العربى القديم والحديث على سواء، وأن تسد ما وقع فى الأدب الرسمى نفسه من نقص فى فئونه الدرامية والسردية والملحمية، ومن ثغرات إبداعية وفنية، لتؤكد - بهذا المعنى - حيوية الأدب العربى وثراء فنونه الموروثة، وتوسعها، وقدرتها التعبيرية عن الهم الفردى الذاتى والهم الجمعى الموضوعى للإنسان العربى، عبر حقه التاريخي والإبداعية الممتدة فى الزمان والمكان للعريين، وتؤكد - من ناحية أخرى - أن المخيلة العربية ليست بدعاً بين مخيلات الشعوب، وأن العقل العربى ليس عاجزاً - بالقطرة كما يزعم بعض المستشرقين الأوائل - عن التحليل والتفكيك، كما أنه ليس عقلاً تجزيئياً يكتفى فى التعبير عن ذاته باللمحة العابرة، فى مثل مائر أو فى بيت شعر عابر منقطع أو مجتث من سياقه الذاتى الغنائى، وأنه - العقل العربى - ينأى عن التخصيص والتحميل والتجسيد والمجاز الإشارى.. إلخ. وهى كما نرى أحكام شرفيدية مجافية للحق والحقيقة، وتقذيرها نعرات عرقية واستعمارية، ويكذبها الواقع العلمى (علم الأجناس) والواقع الأدبى العربى نفسه، فى إبداعاته الشفوية الموروثة.

من شأن هذه الرؤية الجديدة والمعاصرة التى آمن بها البعض، وآمن معها بجدوى الإبداع الأدبى الشفوى، أن تفك عقدة الدونية الإبداعية فى نقص فنون الأدب العربى، وأن تعيد إلينا الثقة بذرائعنا وتراثنا بعيداً عن التبعية المطلقة للثقافة الغربية .

ولو أن هفتننا الأدبية سارت مسارها الطبيعي، وسابرت حركة التطور الطبيعي، فطورت عن فنونها الشفاهية أو الشعبية لكان لها الآن - وللدراسات الأدبية والنقدية فى جامعاتنا العربية - شأن آخر.

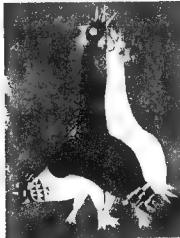
ومن عجب أن معظمنا حتى اليوم يلقت طلابه فى الجامعة أن كيلة ودمنة نص مترجم، وأن ألف ليلة وليلة نص لقيط، وأنه غث وبارد على حد تعبير بعض مثقفي الذخبة قديماً، ومازلنا نقدمها للمحاكمة زيفاً وتضليلاً، لغايات فى نص يعقوب السياسية والثقافية. ومازلنا كذلك نزع من الأدب العربى خلو من الأدب الملحمى بالمعيار الغربى أو بالأحرى المفهوم الإغريقى، وكأنه المعيار الوحيد أو المقدس، ومازلنا نزع أن الأدب العربى خلو من الفنون الدرامية أو العروض المسرحية بالمفهوم الغربى، الأرسطى أو الإيطالى.. إلى غير ذلك من مزاعم غير صحيحة، وغير علمية.. وما أكثر الأعمال السردية والمسرحة والملحمية الأصيلة فى تراثنا، ولو أمدد أفقنا الفكرى والثقافى والنقدى والجمالى إلى أبعد من

حدود أدب الخفية، يشمل أيضاً فنون الأدب الشعبي، حيث الكل الثقافي والأدبي والجمالي والفني المتحني في الفولكلور العربي، ولو تجاوزنا أيضاً المفهومات والتصورات الغريبة النابعة من آدابهم لا من آدابنا، ويحتلنا نحن عن مفاهيمنا وتصوراتنا النابعة من آدابنا لا من آدابهم، لاكتمل أدبنا العربي وتكامل، ولتجاوز حدوده العربية إلى العالمية، على نحو ما فعلت آدابنا الشفوية أو الشعبية نفسها^(٦).

هذه هي الخطايا التي ارتكبتها من جراء ازدواجية النص الثقافي القومي، عبر عصوره الطويلة الممتدة حتى الآن في بعض البيئات الثقافية والأكاديمية العربية، ودعوتنا الملحة والمستمرة، ليس إلى الاكتفاء فقط بالاعتراف بمكانة الثقافة الشعبية في أركيولوجيا المعرفة والإبداع، فهذا استمرار لتهميشها والاستعلاء عليها، بل تطمح دعوتنا إلى إزالة أو محو الخلاف المصطنع بين الثقافة العالمية - ومن ثم خطابها الأدبي، وبين الثقافة الشعبية، في بعديها المعرفي والجمالي، باعتبار الثقافتين في الحضارات والثقافات الناصجة وجهين لعملة واحدة هي الثقافة القومية الأصيلة والمتكاملة.

هذه مقدمة كان لا بد منها، حتى نستعيد لأدبنا العربي وجهه القومي الفاعل والمعبر عن هويتنا وأصالتنا الفنية - مقابل الآداب العالمية - وبخاصة في عصر العولمة (الثقافية)، فلا نستعصر عددنا الإحساس بالدونية، أو تبهئيس الذات، بسبب هذا الفصل التعسفي بين شقي أدبنا القومي، للكتابي والشفاهي.. ويكتفي بخساً للذات، ما نحن فيه على المستويات الأخرى العلمية والتكنولوجية!

(٦) من المعروف أن معظم النصوص السردية الشعبية قد انتقلت وترجمت إلى اللغات العالمية، مثل نواذر جحا، وكليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، وقصص الحب والفروسية، وحكايات الشطار والخيالين (السيكاريست)، وأغاني الطربادور الشعبية، وسيرة عنترة والسيرة الهلالية... إلخ. على الرغم من دونيتها وتهميشها في وطنها العربي. لمزيد من التفصيل، انظر كتابنا السابق: التراث القصصي في الأدب العربي.



مصباح في قلب الأمة

خيرى شلبى

في منطقة ظلماء من الوجدان العربى فأضاءها وأحاطها علماً وخبراً بها.

البحث في المأثور الشعبى بدأ مرحلته التطويرية الكبرى بهذا البحث الكبير الذى أجراه الدكتور النجار، حيث تتبع أهميته القومية من أنه يبحث في مكونات الوجدان الشعبى العربى ومدى تفاعلها وتفاعله مع مجريات الحياة في الواقع التاريخى أو التاريخ الواقعى للأمة العربية، وذلك من خلال بحثه في جذور شخصية قومية فولكلورية هي شخصية جحا، أشهر شخصية متداولة في الخيال الشعبى العربى على امتداد قرون من الزمن طويلاً، كانت رمزاً للسخرية واللكاهة الهازلة والحكمة العميقة المفحمة في أن، وكانت قاسماً مشتركاً في جميع اللكت الشعبىة التى كان هو بطلها الأوحى، وفي مأثورات وحكم بليغة قيلت على لسانه.

هل كان لهذه الشخصية أصولاً واقعية في التاريخ؟ وفي أى وقت وعصر نشأ وعاش؟ ولكن الدكتور النجار الذى بحث في هذا الأمر بحثاً علمياً مستفيضاً تبين له أن لشخصية جحا وجوهاً متعددة في البلاد المصرية تختلف عنها في البلاد العربية وتختلف عنها في البلاد التركية والفارسية، ومعظم

تعد سلسلة ومكتبة الدراسات الشعبىة، الصادرة عن الثقافة الجماهيرية، أول سلسلة كتب عربية شهرية منتظمة في مجال المأثورات الشعبىة المصرية والعربية. يرأس تحريرها الكاتب والروائى الكبير خيرى شلبى، والذى أضفى على كتب السلسلة مقدمات متميزة تعنى مضامين الإصدارات، وتعرف قدر أصحابها من الباحثين، وتضئ المأثورات الشعبىة المصرية والعربية. ومن بين هذه المقدمات، نشر الأستاذ خيرى شلبى عدداً من المقدمات التى صدر بها كتب الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار (رحمه الله).

مصباح في قلب الأمة(*)

لو أن الراحل العظيم الدكتور: محمد رجب النجار لم يكتب في حياته العلمية سوى هذا البحث، ولم يؤد واجبه التربوى تجاه أبناء الأمة العربىة كأستاذ جامعى في القاهرة والكويت كما فعل، لكفاه هذا البحث شهادة تمنحه بين عظماء الأمة العربىة الذين تقاس عظمهم بكيفية ظهورهم في الوقت الذى تحتاجهم فيه الأمة في مجال من المجالات، فإذا هم لا يخيبون ظننا ويقدمون لها بالفعل ما تحتاجه. وفي تقديرى أن الدكتور محمد رجب النجار كان مثل قانونس قوى الشعلة دخل

البلدان التي خاضها العرب والمسلمون حيث لكل بلد منها جحاما الخاص.

وقد كان من البديع حقاً أن يدرس الدكتور الدجار كل هذه الوجوه، فكانه يستشف من كل وجه صورة قومه وكيفية تناولها للأمور ومدى وعيها الاجتماعي والسياسي.

وهذا البحث العظيم يكسب عظمتة كذلك من كونه حرباً في أرض بكر لم تطأ أقدام الباحثين من قبل اللهم إلا في هوامش سطحية. وهذا معناه أن الباحث بذل جهوداً معنوية في قراءات متنوعة وغزيرة، وفي تجميع الطرف والملمح المنسوجة حول شخصية جحا في كل بلد استضافه خيالها الشعبي ونسج على لسانه المقولات والطرائف، وقد خضعت كل هذه المادة لدرس وتحليل وتكرير وترويق إلى أن تظهر مياه الحقيقة صافية كالخلاصة.

وليس هذا هو البحث الوحيد في حياة الدكتور الدجار كما نطمئن، فما أغزر أبحاثه، ولكننا نبادر لإعادة نشره في مصر بعد نفاذ طبعته الأولى ضمن سلسلة عالم المعرفة الكويتية منذ ما يقرب من عشرين عاماً، تخللتها أربع طبعات نفدت كلها، أي إنه غير موجود في متناول القراء منذ سنوات طويلة على شدة أهميته. وإنه ليسعدنا بخير شك أن نوفر هذا الكتاب اللهم لقرائنا الأعزاء، ويسعدنا أكثر أن هذه الطبعة التي بين أيدينا مأخوذة عن مخطوطة منقحة بقلم الباحث قبل رحيله. عليه رحمة الله. - ولسوف يكون لنا أكثر من لقاء مع هذه العبقري العلمية في الشهور القليلة القادمة، فحيث توجد مثل هذه القيمة، فأقل واجب علينا أن نحتمي بها قدر الإمكان، وهذا ما نحاوله لئلا نكون قد أفدنا، لكم خالص التقدير.. وسلام عليكم.

(*) مقدمة كتاب: جحا العربي: شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العدد ١٠٦، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

مجد جديد يضاف إلى هذه السلسلة(*)

تنفيذاً للخطة التي التزمنا بها في هذه السلسلة من الدراسات الشعبية ننشر اليوم نصاً فنياً كحد ممتاز نهديه إلى قرائنا بأقل من سعر تكاليف الطباعة.

وإنه ليسرنا أن ننشر هذا العمل الفنى البديع الذى يعتبر من عيون التراث الشعبى الشفاهى، فضلاً عن أنه يتمتع بحب المصريين، ربما لأنه تأليف مصرى خالص، بمزاج مصرى، يوص فى أحشاء الحياة المصرية فى بفتها التحفية والفوقية معاً فيكشف للتناقضات الاجتماعية الصارخة، ويعرى جهاز الحكم فى البلاد عبر ملاحظات على الزبيق المصرى التى يداوى بها الحاكم، ويكبد له ويقاومه ويقول باختصار شديد: إن حالة البلاد متردية لأن حاميتها حراميتها..

وكانت العقبة الكأداء التى تعرقل حماسنا لنشر نصورس السير والملاحم الشعبية فى صورها النهائية التى استقرت عليها فى مطبوعات بعد عصر التدوين، هى أن تلك النصورس حافلة بمفردات لم تعد متداولة فى عصرنا الحديث، ومصطلحات ورموز وإحالات تاريخية واجتماعية وثقافية لا بد أن تكون واضحة فى ذهن القارئ حتى يتم له استيعاب النص على نحو صحيح ومفيد.

ما أسهل أن تأتى بالطبعة القديمة الصغرى وتنقلها على ورق أبيض جديد مع مقدمة عامة، إلا أن هذا لا يرضى ملموها ولا هو ما يتسق مع سلسلة بعنوان: مكتبة الدراسات الشعبية، سلسلة تعنى بالدراسة فى الأساس، فحين يتعين عليها نشر نص فولكلورى مهم فإنها من باب أولى يجب أن تقدمه مدرّساً ومحققاً تحقيقاً علمياً. على أن هذا الطمّوح لم يكن لفتح لنا بسهولة، بل لعله أبعد ما يكون عن الإمكانية المادية لهذه المسألة، فلكي نبحث عن أحد علماء الفولكلور ونكلفه بمثل هذه المهمة بالنسبة لأى نص فولكلورى فلا بد أن نخصص له ميزانية ضخمة قد تفوق الميزانية الممنوحة لمشروع النشر كله فى هيئة قصور الثقافة.

ولكن مصر العظيمة تبقى دائماً عظيمة بأبنائها المحبين للعلم والقادرين على العطاء دون انتظار لمائد مائى يوازى قيمتهم العلمية الكبيرة. من هؤلاء عالم الفولكلور المصرى الدكتور محمد رجب الدجار، أكبر راهب فى محراب الثقافة الشعبية الأميلة، وأقوى سباح فى بحارها المتلاطمة. إنه يعيش العقلية الشعبية المصرية فى جميع مراحلها التاريخية من الفرعونية إلى القبطية إلى الإسلامية العربية، وقد أنفق زبدة عمره فى فحص وفرز كنوزها الغنية عبر فنونها وأدبياتها

تأصيل ظاهرة إبداعية عظيمة(*)

الأستاذ محمد رجب النجار - أستاذ علم الفولكلور بجامعة الكويت - له مكانة مرموقة بين أساتذة علم الفولكلور في الشرق الأوسط.

وهو طراز الرواد الأوائل في هذا العلم في اللغة العربية أمثال الدكتور فؤاد حسين علي وأحمد رشدي صالح والدكتور عبد الحميد يونس وزكريا الحجاوي والدكتور أحمد مرسى.

غير أن الدكتور النجار يتميز بحمق النظرة والقدرة على التصدّر في أية ظاهرة فولكلورية يتعمّض لها بالدرس، إذ يفرّس في أعماقها البعيدة ويصل إلى مكوناتها البينية، ويتناولها من حيث هي ظاهرة اجتماعية أو ثقافية. هكذا فعل في ظاهرة الشطار والعيارين، فقدم أهم وأكمل دراسة في أهم موضوع متصل بالشخصية العربية تاريخياً واجتماعياً.

واليوم تشرف هذه السلسلة بتقديم دراسة مهمة جداً للدكتور محمد رجب النجار بعنوان: فولكلور الحج.. الأغنية الشعبية نموذجاً.

والواقع أننا نحن أبناء الريف المصري - في الدلتا أو في الجنوب - ندرك جيداً كيف أن هذه الأغنية الشعبية - أغنية الحج متأصلة في الفرائد الموسيقية الدينية عندنا، إن طفولتنا حافلة بعشرات الأغنيات الجميلة - كلاماً ولحناً - عن الحج، وداع الذهابين إلى الحج، استقبال المائدين من الحج، التفرّج في القطار للذهاب إلى الحج، التفرّج في البواخر المسافرة إلى قبر الرسول، للتفرّج في القبر الذي يضم رفاة أعز البشر، إلخ.

وتلك الأغنيات ليست قاصرة على المحترفين من الصالحين والموالدة والسبيحة الذين يدعوهم أهل القرى لإحياء ليالي الاحتفال بعودة الحجاج؛ وإنما هي إبداع شعبي عام، تنتجها السليقة المصرية المرتبطة بالدين ارتباطاً وثيقاً.

وأزعم أن الاحتفال بالحج في جميع مناسباته طقس مصري خالص في أساسه، بل إن الغناء الديني في أصله طقس مصري رسخته الطرق الصوفية المصرية التي كان لها باع طويل في استخدام الموسيقى لترصيع الإنسان إلى مرحلة الوجد الصوفي، وترقيق مشاعره. ويكشف لنا الدكتور النجار

ومعتقداتها، لم يترك ملحاً بارزاً في ثقافتنا الشعبية إلا وتوفر عليه بالدراسة العلمية، فنجح بتوفيق كبير من الله في تأصيل إيجابياتها وترحيل سلبياتها إلى مصادرها الغربية. والدكتور العالم محمد رجب النجار أصبح أشهر من أن نعرف به، وكتبه وأبحاثه أشهر منه أحياناً، وبخاصة كتاباه العتيقان عن الشطار والعيارين وعن جحا المصري. ومن حسن حظ هذه السلسلة أنها اكتسبت صداقة الدكتور محمد رجب النجار وحازت ثقته فأهداهما كتابين من كتبه الجديدة التي شرفنا بنشرها لأول مرة. وفي لقاء لي معه عرضت عليه النص الأصل لسيرة على الزبيق المصري طالباً ترجيحاته بشأن نشرها في السلسلة. فقبل يقب في أوراقها باهتمام ثم قال: إن في مكتبته طبعات عدة لهذه السيرة من بينها هذه الطبعة. كان منتهي أملي أن أسدّرجه إلى الموافقة على كتابة دراسة لنفعها بالنص في طبعة الجديدة. ولحق لم يمانع برغم كثرة مشاريعه وإزدحام جدول الأكاديمي في جامعة الكويت، ثم سافر بسلامة الله، وبعد شهرين قليلة اتصل بي ليفجر قبلة مدوية لم تكن نوقصها على الإطلاق، لقد قام بتحقيق علمي كامل للنص بعد مراجعة دقيقة ودراسة لجميع طبعاته، ثم كتب دراسة تفصيلية للنص أضافت إليه قيمة علمية عالية، حتى أن قراءة هذا النص بهذا التحقيق وهذه الدراسة تعتبر نزعة حقيقية ممتعة في المصير التاريخية التي أهرست بهذه السيرة إلى أن باتت حقيقة قديمة ملموسة في تراثنا الشعبي. ثم يأبى كرم هذا العالم العظيم إلا أن يفيض علينا فيض نهر النيل في عنفوانه القديم: لقد تطوع - من أجل خاطر عيون هذه السلسلة وقراءها - بتحقيق جميع السير والملاحم الشعبية لكي تنشرها محققة مدروسة ضمن مكتبة الدراسات الشعبية، وسرف ينفق على هذا المشروع القومي الكبير من جيبه الخاص وما علينا نحن إلا أن ننشر ونسعد قراءنا. وهذا عهد - وعقد - قام بيننا، وإننا لفخرون به ونعتبره أكبر مجد حظيت به هذه السلسلة.

والآن نترككم أعزائنا القراء في محبة هذا العمل الفني الحلمي الممتع، هنيئاً لكم و.. سلام عليكم.

(*) كتبت هذه السلسلة قبل وفاة الباحث والمفكر الكبير د. محمد رجب النجار. وهي مقدمة كتاب: سيرة على الزبيق المصري (جزآن)، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، المجلد ٩٦، ٩٧، للهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

للميرى وجدت الكثير من نتاج المخيلة الشعبية وتصورتها غير المحققة علمياً قد أدخلها الباحثان في سياقها كنوع من الإحاطة وتكرها وما قيل عن هذا الحيوان أو ذلك خاصة أنه لم تكن هناك - بعد - أدوات عملية يمكن بها فرز الحقيقة العلمية من الشائعة، إلى ذلك فإن المثقفين كانوا يقيمون وزناً واحتراماً للتجربة العملية، ويجدون أن تدوين المعلومات المتداولة الشائعة خير من تجاهلها.

لم يكن ذلك طابع الثقافة العربية وحدها ؛ بل كان طابع جميع الثقافات قبل اكتشاف المناهج العلمية والعم التجريبي . وبعد شيوع المنهج العلمي درس جيمس فريزر الفولكلور في العهد القديم ودرس أساطير الشعوب للوقوف على البنية الفكرية والإنسانية لهم .

وقد شرفنا بنشر ترجمة للفولكلور في العهد القديم بقلم د. نبيلة إبراهيم في هذه السلسلة ، وشرفنا أيضاً بنشر كتاب مشابه للدكتور صلاح الراوي بعنوان «الفولكلور في كتاب الحيوان للميرى» ، واليوم نشرف بنشر هذا الكتاب الذي نحن بمسده : «من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي» لمؤلفه الدكتور محمد رجب النجار .

على أن الدكتور محمد رجب النجار ليس يهدف إلى فرز التراث العربي لعزل ما هو علمي عما هو غير علمي ؛ إنما يهدف - كما يشير في مقدمته - إلى البحث عن جذور الفولكلور في تراثنا العربي المدون باعتباره تراثاً فولكلورياً .

إن فصول هذا الكتاب أشبه بجسور توصلنا إلى أودية عتيقة ساحرة، إلى مداخل يلعب فيها الخيال البدئي دوراً في غاية الجمال واللفظة الإنسانية المفقورة على حب التصور وكسر الحواجز بين الزمان والمكان وخلق لغة للتفاهم بها مع ظواهر الكون ومع نوايمه الغامضة .

وقراءة الدكتور محمد رجب النجار هي السحر بعينه، لقد جمع بين العلم والأدب فإذا هو عالم أدبي، أو أدبي عالم، يمتلك ويفيك في آن، يخاطبك عقلك ووجدانك بلغة متحررة من عيبين متأصلين في الأكاديميين: الجفاف والإبهام .

نرجو أن نكون دائماً عدد حسن ظن قارئ هذه السلسلة، ونعتمد بأن نجتهد دائماً في اختيار كل ما يوسع مداركنا جميعاً عن المخيلة الأم .. المخيلة الشعبية ... و... سلام عليكم .

(*) مقدمة كتاب: من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي (جزء ١)، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العددان ٨٤ ، ٨٥ ، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ .

عن كنوز من الإبداع الإنساني مصدره الحج وحده المناسبة الروحية الأصلية في الوجدان المصري العربي، وإننا على ثقة أن الباحث الذي أمعننا من قبل في أبحاثه اللغذة الفريدة عن الشطار والعيارين وعن شخصية جما وغير ذلك من الأبحاث سوف يمتدح في هذا البحث المهم، إنه يقوم بتأصيل ظاهرة إبداعية دينية تلقى الضوء على ثراء الوجدان المصري العربي الإسلامي، وتحفظ تراثها وطقوسها من الضياع تحت أقلام الأجهزة الإعلامية المعاصرة التي قطعت الملكة الإبداعية لدى عامة الشعوب العربية وحولتها إلى وعاء للتلقين بعد أن كانت تسهم بأكبر قدر في توسيع ذاكرة الشعوب وتأسيس ملامح الشخصية القومية.

نرجو أن يتمتع هذا البحث كما أمعننا، وأن تكون دائماً عند حسن ظلكم وسلام عليكم .

(*) مقدمة كتاب: فولكلور، الحج: الأغنية الشعبية نموذجاً، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العدد ٧٦، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ .

البحث عن المخيلة الأم(*)

على منوه خبرته بالفولكلور والمثولوجيا يقوم الخبير للفولكلور للدكتور محمد رجب النجار بإعادة قراءة التراث العربي الرسمي الذي تم تدوينه وتشكلت منه المكتبة الأدبية العربية .

والمقصود بالتراث الرسمي هنا كل تراث اعتبرت به الطبقة التي يدها مقاليد السلطة والحكم من علماء وباحثين وأدباء ونفويين ومناطقة وفلاسفة . ولأن الثقافة العربية نشأت شفاهية، فإن رواد عصر التدوين فطنوا إلى أن الفنون الشعبية المتداولة بين العامة كالف ليلة وليلة والسير والملاحم الشعبية والأنغاز والمحاورات الفكاهية - لثقافية - والملاح والمطرائف والمناجيب للنسبة وما إلى ذلك، كلها فنون تنطوي على قيمة إنسانية ليس من الصواب الاستعلاء عليها، فقاموا بتدوين ما كان شائعاً من هذه الفنون، فأصبحت المكتبة التراثية تضم الأدب الرسمي الذي أنتجه الخاصة تحت رعاية السلاطين والخلفاء والوزراء، وهو يشمل فنون البلاغة والشعر والنص، كما يشمل الأبحاث العلمية في الطب والكيمياء والهندسة والفلك والمعارف والجغرافيا والتاريخو.... إلخ .

وقبل التدوين كان أدباء وعلماء ذلك الزمان لا يترفعون على الفريضة الشعبية . لم يكن ثمة حواجز بين ثقافة العامة وثقافة الخاصة، فلو قرأت كتاب الحيوان للجاحظ أو مثيله

محمد رجب النجار

واتساع الرؤية فى بحث التراث الشعبى

مصطفى جاد

جانب الدراسات اللغوية والنحوية وقراءات النصوص الأجنبية والعربية والمكتبة الأدبية. وقد شكلت هذه الخبرات التطبيقية جانباً مهماً فى فكر واتجاه محمد رجب النجار نحو بحث التراث الشعبى العربى.

فبعد النظر إلى إنتاجه الذى اقترب من الثمانين دراسة، نجد اتساعاً فى رؤيته العلمية فى البحث؛ إذ اهتم فى المقام الأول بتأكيد رؤيته المنهجية على نحو ما نجده فى كتاباته حول مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى، ورصد التيارات المعاصرة فى دراسة الفولكلور، وبحث الثقافة القومية المشتركة فى التراث الشعبى، ثم اهتمامه بالرصد البليوجرافى؛ حيث شارك فى البليوجرافية المشروحة للتراث الشعبى فى دول الخليج العربية.

وتتسع رؤية رجب النجار لتشمل عدة محاولات من جانبه لدراسة الاتجاهات العلمية والإبداعية للطعام العربى، فبحث فى علم رواية الحديث النبوى وأصول الجمع المبدئى، كما رصد الجوانب الفولكلورية فى ثقافة كاتب الإنشاء، واهتم بنماذج بعضها من رواد الفكر العربى فى دراساته على نحو ما نجده فى أبحاثه وقراءاته الفولكلورية فى أدب أبى حيان التوحيدي وبردة البوصيرى. ولم يكن غريباً أن يجعل نحو

إن الكتابة عن عالم فى حجم محمد رجب النجار (١٩٤١-٢٠٠٥) يجعلنى أعود مرة أخرى إلى التفكير والانشغال بإعداد موسوعة رواد حركة الفولكلور العربى. ومازلت كلما قارنت بين السور العلمية لعلماء الفولكلور الغربيين ونظرائهم العرب، أشعر بالحاجة لتصنيف مجلد يضم مسيرة روادنا المصريين والعرب. وقد نهضت بإنجاز جانب من هذا العمل منذ سنوات عدة، غير أننى توقفت عن المتابعة لانشغالات علمية أخرى، ومع مرور الزمن وفقدان الأحبة أشعر بأن الأمر أصبح واجباً وطنياً.

محمد رجب النجار من الأساتذة الذين تتلمذوا على جيل الرواد أمثال عبد الحميد يونس وسهير القضاوى... إلخ. ومن الأساتذة الذين تفرغوا لبحث التراث الشعبى العربى من منظور منهجى عربى، ولذا فإن المتتبع لمسيرته داخل قاعات الدرس بالكليات والمعاهد الأكاديمية، يجده قد تخصص فى تدريس مناهج بحث الفولكلور العربى، ومناهج البحث اللغوى والأدبى، كما اهتم بتدريس التراث العربى القديم، ومناهج الأدب فى العصر المملوكى وسوسيولوجيا الفولكلور. أما تدريسه لموضوع الأدب الشعبى العربى، فقد كان يمثل تخصصه العام والدقيق فى أن، وكان حريصاً أيضاً على تدريس المهارات الكتابية إلى

تحقيق التراث الشعبي وناقش قضاياها العلمية ويتصدى لجانب في هذا المجال وهو تحقيقه لكتاب، فأكه الخفاء ومفاكهة النظرفاء، لابن عرب شاه (٨٤٥ هـ)، ثم تحقيقه لسيرة على الزبيق المصري التي صدرت قبيل وفاته عام ٢٠٠٥.

والحق فقد اتسعت جل كتاباته برؤية منهجية عربية تجلت بخاصة في أبحاثه في الحكاية الشعبية العربية، فاهتم ببحث التراث القصصي في ضوء مناهج الفولكلور، كما بحث خصائص وسمات المرد القصصي في التراث العربي بين الشفاهية والكتابية، وجمع مجمل أفكاره وتحليلاته العلمية في عمله الزائد حول المقاربات السوسيو- سردية للتراث القصصي في الأدب العربي والذي قسمه إلى ثلاثة مداخل تأسيسية في الموضوع والمنهج، وخمسة أقسام يتبعها ملحق يضم نصوصاً قصصية متنوعة من التراث العربي. وتتناول الأقسام: حكايات الحيوان في التراث العربي، السير والملاحم الشعبية العربية، القصص الديني الإسلامي، القصص العاطفي، القصص الفكاهي. ويحتوي كل قسم من الأقسام الخمسة وبصورة تكاد تكون مضطردة على إضاءة تأسيسية (مدخل نظري)، ثم معالجة تاريخية للنوع القصصي، يلي ذلك المكونات البنيوية له، ثم شرح لخصائصه، وأخيراً وظائفه المتنوعة. غير أن كتابه حول حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي يبقى علامة مميزة بلورت قدرته على اكتشاف عناصر جديدة شككت ملامح تراثنا الشعبي عبر العصور.

وإلى جانب بحث الحكاية الشعبية، انشغل رجب الدجارج منذ منتصف السبعينيات ببحث السير والملاحم الشعبية، حيث كان موضوع أطروحته في الدكتوراه حول البطال في الملاحم الشعبية العربية: قضاياها وملاحمها الفنية. ومنذ هذا التاريخ اتخذت السير الشعبية جانباً رئيسياً في مشروعه العلمي، فكتب عن المرأة في الملاحم الشعبية، وقدم دراسة نقدية حول سيرة «أبو زيد الهلالي»، وتناول موت البطال في السير والملاحم الشعبية، واقترح منهجاً بنوياً لدراسة السير الشعبية. ولم يخلف عند بحث السيرة الهلالية فقط، بل قدم دراسات تحليلية ومقارنة عدة لسيرة فيروز شاه وسيرة سيف بن ذي يزن وسيرة على الزبيق.

ويدخل في إطار اتساع رؤية رجب الدجارج لبحث التراث الشعبي العربي اهتمامه ببحث ودراسة الشعر الشعبي والأغنية الشعبية، حيث عكف على دراسة الشعر الشعبي الساخر في

عصور المماليك وهي حقبة زمنية أولاهها اهتماماً خاصاً في العديد من أبحاثه. كما تتبع عناصر الشعر الشعبي في السير الشعبية العربية. وقد وقف على أنواع شعرية عدة تراثية ومعاصرة، على نحو ما نجده في كتاباته حول فن الرجز وفن المماننة والتلميط وفن النبويات في ديوان الشعر العربي. كما اهتم بالشعر النبطي المعاصر. أما فنون الأغنية الشعبية، فقد اهتم فيها ببحث أنماذج الأطفال الشعبية في احتفالية شهر رمضان، كما بحث فنون الغناء الشعبي في احتفالية دينية أخرى وهي احتفالية الحج.

ولازلنا في إطار تتبع مسيرة رجب الدجارج في أشكال التراث الشعبي العربي، لنجده قد تفرغ لبحث الجذور الدرامية والمسرحية في التراث العربي، وساهم مع الدارسين المدافعين عن حركة الإبداع العربي التي يحاول الغرب طمس ملامحها أو تجاهلها. كما تفرغ لبحث مناهج للتصنيف العربية في الأمثال الشعبية في التراث العربي. وكانت له تجربة رائدة في بحث الأنغاز والأحاجي الشعبية العربية، وبدأ التجربة بالسير في المنهج الذي اتبعه في أبحاثه السابقة، حيث استهل بمدخل تاريخي أدبي فولكلوري لفن الأحاجي والأنغاز في التراث العربي، ثم بحث نماذج ميدانية من الأنغاز في الكويت والخليج العربي، لينتهي إلى وضع أول معجم للأنغاز الشعبية العربية.

وإذا كان رجب الدجارج قد اهتم في أبحاثه باتساع رؤيته للتراث الشعبي العربي، فقد كان من نتائج ذلك اكتشافه لأنواع جديدة في الأدب الشعبي لم تكن مدرجة قبل ذلك، مثل بحثه في فن المعاطلات اللسانية. فضلاً عن اهتمامه بجمع وتصنيف الألفاظ الشعبية المتداولة في الحياة العامة، وإن كانت معظم دراسته الميدانية كالألفاظ والمعاطلات والألفاظ الشعبية قد ارتبطت بالكويت، فإن الإطار المنهجي الذي عكف على تأسيسه لهذه الدراسات كان يدعو للتطبيق في أكثر من منطقة عربية.

يبيى أن نشير إلى اهتمام رجب الدجارج بمجالات أخرى في التراث الشعبي العربي؛ كبحثه في الطب النبوي والطب الشعبي، وبحثه في الأساطير العربية، وبحثه في القيم والمعادن والتقاليد العربية، وبحثه في الحرف والصناعات الشعبية، وجميعها موضوعات تحتاج لدراسات متعمقة للوقوف على جهد هذا الرجل الذي كان يعمل في صمت دون حاجة إلى دعاية أو طلب لل الشهرة. ويكفي الإشارة إلى أنه حتى لحظة

١٩٧٩

٦ - أبو زيد الهلالي: دراسة نقدية في الإبداع الشعبي العربي.. الكويت: دار القبس، ١٩٧٩. ١٨٦ ص.. (نشرت في طبعة أخرى بعنوان: أبو زيد الهلالي الرمز والقضية: دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي عن نفس دار النشر، ١٩٨٠).

٧ - دعوة لدراسة التراث القصصي في ضوء مناهج الفولكلور.. مجلة البيان (الكويت). ١٤ ص، ١٥٩ ع (١٩٧٩). ٤٩-٤٠ ص.

٨ - صقر الرشود واستلهام التراث الشعبي الكويتي.. مجلة البيان (الكويت). ١٤ ص، ١٥٨ ع (مايو ١٩٧٩). ٢٢-٣٤ ص.

١٩٨٠

٩ - التراث الشعبي العربي والجامعات العربية.. التراث الشعبي (العراق). ١١ ص، ٣ ع (١٩٨٠). ٢٠-٥ ص.

١٩٨١

١٠ - حكايات الشطار والمعارين في التراث العربي.. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١، ٤٦٤ ص.. (عالم المعرفة: ٤٥). (أعيد طبعه عن دار السلام بالكويت أعوام ١٩٨٩-١٩٩٢-١٩٩٥).

١١ - فن السماننة والتعليط.. مجلة البيان (الكويت). ١٨٦ ع (١٩٨١). ٧٠-٨٦ ص.

١٢ - كتاب مائة ليلة وإيلة وقضية تحقيق التراث الشعبي.. للتراث الشعبي (العراق). ٢ ع (١٩٨١). ٣٤-٥ ص.

١٣ - من فن الرجز إلى فن السماننة.. مجلة البيان (الكويت). ١٨٢ ع (١٩٨١). ٧٠-٥٤ ص.

١٤ - موت البطل في السير والملاحم الشعبية.. ٥٦٢-٥٨٥ ص.. في: قضايا في الأدب واللغة.. الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٨١.

١٩٨٢

١٥ - الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك: الجزء الأول.. عالم الفكر.. مج ١٣، ع ٣ (أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر ١٩٨٢). ٦٣-١٤٦ ص.

مماته كان يعد لدراسات جديدة، وبعد مماته صدرت له دراسات كانت في المطابع. ولم يزل في مشواره.. الذي لم يهدأ - من تكريم سري حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٦، وقد أشرف على منتصف الخمسينيات من العمر. غير أنه فارق الحياة في منتصف الستينيات، وأحسب أنه قد فارق الحياة وهو في عفوان الرغبة في تحقيق المزيد.

ونقدم في الجزء التالي الإنتاج الفكري للدكتور محمد رجب الدجار حسب السياق الزمني، إذ يكشف ذلك عن رصد لجهوده خلال العقود الثلاثة الماضية، وهو ما توفر لدينا من كتابات منشورة له، وقد حاولنا قدر المستطاع أن نوثق للدراسات التي طبعت مرات عدة، أو بحوث المؤتمرات العربية والدولية التي نشرت في كتب، فضلاً عن السلاسل العلمية والندريات. ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا السياق خلال هذه الرحلة أنه لم يمر عام واحد دون أن يسجل الرصد الببليوجرافي دراسات جديدة لمحمد رجب الدجار:

التتابع الزمني لكتابات

محمد رجب الدجار

١٩٧٦

١ - البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضايا وملاحم الغنية/ إشراف حسين نصار.. القاهرة، ١٩٧٦.. ٩٥٠ ص، ٢ مج.. أطروحة (دكتوراه).. جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢ - المرأة في الملاحم الشعبية العربية.. عالم الفكر.. مج ٧، ع ١٤ (١٩٧٦). ٦٧-٩٦ ص.

١٩٧٨

٣ - الشعر في السير الشعبية العربية.. مجلة الشعر (القاهرة). ١٢ ع (١٩٧٨). ٥٩-٦٦ ص.

٤ - توفيق الحكيم والإبداع الشعبي العربي.. مجلة البيان (الكويت). ١٤٥ ع (١٩٧٨). ٦٨-٧٥ ص.

٥ - ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل للمحمى.. ٨١-١٠٠ ص.. في: دراسات في الأدب واللغة.. الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٧٨.

جامعة الكويت. - مج ٥، ع ٢٠ (خريف ١٩٨٥). - ص ١٣٤ -

١٨٢ .

٢٨ - معجم الألفاظ الشعبية في الكويت (جمع وتصنيف) - ط ١ - الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ١٩٨٥. - ٤١٤ ص.

٢٩ - من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة. - ص ٣٣٩-٤٢٢. - في: نازك الملائكة: دراسات في الشعر والشاعرة بقلم نخبة من أساتذة الجامعات. - الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، ١٩٨٥. - (كتاب تذكارى).

١٩٨٦

٣٠ - المعاطلات اللسانية في الأدب الشعبي: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية في الكويت. - المأثورات الشعبية. - ص ١، ع ٢٤ (أبريل ١٩٨٦). - ص ٧٩ - ٩٥.

٣١ - بركة البوصيري: قراءة أدبية وفولكلورية. - حواريات كلية الآداب. - جامعة الكويت، الحولية ٧، الرسالة ٣٣ (١٩٨٦). - ص ١٠٤.

٣٢ - علم رواية الحديث النبوي وأصول الجمع الميداني للمأثورات الشعبية. - ص ١٦٥ - ٢٠٨. - في: أبحاث في التراث الشعبي (بالاشتراك مع أحمد مرسى، داود سلوم). - بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦. - ص ٣٦٧. - (كتاب التراث الشعبي؛ ٢).

٣٣ - فن الزهيرى في الكويت: نشأته وأصوله وأنماطه ووظائفه. - مجلة البيان (الكويت). - ع ٢٤٧ (١٩٨٦). - ص ٤-١٢.

٣٤ - مخفارات من الغطوى الكويتية للأطفال. - الكويت: شركة الريبعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٦. - ص ١٣٨. - (أعيد طبعته أعوام ١٩٨٨ - ١٩٩١ - ١٩٩٣ - ١٩٩٥ - ١٩٩٧ - ١٩٩٩).

١٩٨٧

٣٥ - الأمثال الشعبية في التراث العربي: دراسة في مناهج التصنيف. - المأثورات الشعبية. - ص ٢، ع ٨٤ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٧). - ص ٢٣-٥٨. - (نشر أيضاً في: زكى نجيب محمود فيلسوفاً وأديباً ومعلم. - ص ٤٦٧-٥٠٨.

١٦ - قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي. - التراث الشعبي (العراق). - ع ٥ (١٩٨٣). - ص ١٤-٤٨.

١٩٨٤

١٧ - الشعر الشعبي الساخر: الجزء الثاني. - عالم الفكر (الكويت). - مج ١٤، ع ١ (١٩٨٤). - ص ١٩٣-٢٧٦.

١٨ - جذور درامية ومسرحية في التراث العربي. - مجلة البيان (الكويت). - ع ٢١٧ (١٩٨٤). - ص ١٢٢-١٤٤.

١٩ - هدوة ملك الكرك: حكايات شعبية من فلسطين. - التراث الشعبي. - ص ١٥، ع ٩ (١٩٨٤). - ص ١٨٣-١٩٤.

٢٠ - حكايات شعبية من فلسطين: نبض ودراسة. - التراث الشعبي. - ص ١٥، ع ٩ (١٩٨٤). - ص ١٣-٤٢.

١٩٨٥

٢١ - معجم الألفاظ الشعبية في الكويت. - الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج، ١٩٨٥. - ٤١٤ ص.

٢٢ - التيارات المعاصرة في دراسة الفولكلور في الكويت ودول الخليج العربية. - ص ١٧٦ - ٢٠١. - في: مؤتمر بناء الدولة في المجتمعات المتلحجة للغة. - نيو جرسى: جامعة روتجرز، ١٩٨٥. - (الدراسة باللغة الإنجليزية).

٢٣ - الجوانب الفولكلورية في ثقافة كاتب الإنشاء. - التراث الشعبي (العراق). - ع ٤ (١٩٨٥). - ص ٨٠-١٣٦.

٢٤ - النطوى الكويتية: دراسة موضوعية وفنية. - ط ١ - الكويت: شركة الريبعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥. - ص ١٨٣. - (من فنون الأدب الشعبي الكويتية).

٢٥ - القيم والمعادن والتقاليد العربية في ضوء التراث الشعبي العربي. - ص ٣٠ - ٣٥٠. - في دراسات في المجتمع العربي. - الكويت: اتحاد الجامعات العربية، ١٩٨٥.

٢٦ - سيرة فيروز شاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهنامة الفارسية. - عالم الفكر (الكويت). - مج ١٦، ع ١ (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥). - ص ١٥٣-٢٠٨.

٢٧ - فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي: مخزن تاريخي أدبي فولكلوري. - السجلة العربية للعلوم الإنسانية،

١٩٩٣ - الكويت: جامعة الكويت كلية الآداب، قسم الفلسفة، ١٩٨٧.
- كتاب تذكاري).

٣٦ - مصادر دراسة الفولكلور في التراث العربي (١) -
ص ٥٠-٦٢ - في: مؤتمرات الجدارية (عدد خاص) -
الرياض: الحرس الوطني، ١٩٨٧.

١٩٨٨

٣٧ - فن الديورات في ديوان الشعر العربي - القاهرة:
دار الهلال، ١٩٨٨.

١٩٨٩

٣٨ - الأنماط الشعبية في الكويت والخليج العربي - ط٢.
- الكويت: منشورات ذلت السلاسل، ١٩٨٩ - ص ٣٨٢.

٣٩ - جحا العربي: شخصيته وفلسفته في الحياة
والتعبير - ط٢ - الكويت: دار السلاسل للنشر والتوزيع،
١٩٨٩ - ص ٣٣٣ - مصدر ط١ - الكويت: المجلس
الوطني، ١٩٧٨ - (عالم المعرفة ١٠) - أصلاً أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة - كلية الآداب - قسم اللغة
العربية.

١٩٩٠

٤٠ - منخل بنوي لدراسة السير الشعبية - مجلة كلية
الآداب (جامعة القاهرة) - مج ٥٠، ع ٢ (١٩٩٠) - ص ٩٧-
١٦٥.

٤١ - مصر في الأدب الشعبي العربي - ص ٩٨ -
١٤٦ - في: مصر الأمة - القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٠.

١٩٩١

٤٢ - مصادر دراسة الفولكلور في التراث العربي (٢)
- عالم الفكر (الكويت) - مج ٢١، ع ٢ - (١٩٩١) -
ص ١٦٥-٢٠٠.

١٩٩٢

٤٣ - الأصول الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن -
ص ٢٤١ - ٢٦٣ - في: أدب صلاح العمري - القاهرة:
المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٢.

٤٤ - للقدس في الفولكلور والأساطير العربية - مجلة
العلوم الإنسانية (الكويت) - ع ٤٠ (١٩٩٢) - ص ٣٤-٦٠.

١٩٩٣

٤٥ - البطل الأويائي في القصص الصوفي - مجلة
الفكر (بيروت) - ع ٤٤ (١٩٩٣) - ص ٣٧-٤٩.

٤٦ - التراث الشعبي في دول الخليج العربية: بيلوجرافيا
مشروحة (بالاشتراك) - الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول
مجلس التعاون الخليجي، ١٩٩٣، ص ١٨٤-٢٣٤.

١٩٩٤

٤٧ - الأصول العربية لكتاب خليفة ودمعة - مجلة
البحرين الثقافية - ع ١ (١٩٩٤) - ص ٨-١٨.

٤٨ - الحرف والصناعات الشعبية في التراث العربي -
ص ١٨٤-٢٣٤ - في: الحرف والصناعات الشعبية في دول
مجلس التعاون - الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج،
١٩٩٤.

٤٩ - السرد القصصي في التراث العربي بين الشفاهية
والكتابية (خصائص وسمات) - مج ٣، ص ١-٤٠ - في:
الملتقى القومي للفنون الشعبية: الفنون الشعبية وثقافة
المنقبيل، ١٧-٢٢ ديسمبر ١٩٩٤ - القاهرة: المجلس الأعلى
للثقافة، ١٩٩٤ - (نشر أيضاً في: فؤاد زكريا باحثاً ومثقفًا
ونقادًا - ص ٣٨٩-٤٥٦ - الكويت: جامعة الكويت، كلية
الآداب، قسم الفلسفة، ١٩٩٨ - كتاب تذكاري).

٥٠ - قصص الحب في الليالي: الهوى والوظائف -
فصول - مج ١٣، ع ٢ (ربيع ١٩٩٤) - ص ٢٥١-٢٦٨.

١٩٩٥

٥١ - الأدب الملحمي في التراث العربي - الرافد
(للمارقة) - مج ٣، ع ٩ (١٩٩٥) - ص ٩٦-١٠٨.

٥٢ - ألتراث القصصي في الأدب العربي: مقاربات
موسويو - صردية - مج ١ - الكويت: دار السلاسل، ١٩٩٥ -
ص ٩٤٢.

٥٣ - الطب للبري بين الطب العلمي والطب الشعبي -
للقنون الشعبية - ع ٤٦ (يناير/مارس ١٩٩٥) - ص
٣٠-٥٥ - (بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الثامن للطب
الشعبي والفولكلور بجامعة نيروفوند لاند - سان جوز - كندا -
١٨:٢١ أغسطس ١٩٩٤ - ونشر كفصل من كتاب بالإنجليزية،
نشر بعنوان: الطب الشعبي والطب البديل).

٥٤ - أهانيزج الأطفال الشعبية في رمضان.. مجلة
العربي (الكويت) .. ع ٤٣٥ (١٩٩٥) .. ص ٨٦-٩٢.

٥٥ - حكايات الحيوان في التراث العربي.. عالم الفكر
(الكويت) .. مج ٢٤، ع ١٠ .. (١٩٩٥) .. ص ١٨٧-٢١٢.

٥٦ - قراءات ونصوص في الأدب العربي (بالاشتراك)
.. الكويت: دار السلام، ١٩٩٥ .. ص ٧٤٨.

١٩٩٦

٥٧ - التراث العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية..
الكويت: دار الكتاب الجامعي، ١٩٩٦ .. ص ٨٧٢.

٥٨ - قراءة فولكلورية في أدب أبي حيان التوحيدي..
مجلة فصول (القاهرة) .. مج ١٤، ع ٤ (١٩٩٦) ..
ص ٢٤٥-٢٦٢.

١٩٩٧

٥٩ - للحكم والأمثال.. في: موسوعة الكويت العلمية..
مج ٨، ١٩٩٧ .. (مادة علمية ذات طبيعة موسوعية منشورة
في موسوعة الكويت العلمية للأطفال) ..

٦٠ - الشعر البطي المعاصر: فنونه وقصائده..
ص ٧٠٥-٧٧١ .. في: الثقافة في الكويت.. الكويت: دار
سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٩٩٧ .. ص ٢٠٧.

٦١ - جعاً العربي.. في: الموسوعة العربية (سوريا) ..
سوريا: رئاسة الجمهورية، ١٩٩٧.

٦٢ - فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عرب شاه
٨٤٥هـ: تحقيق ودراسة.. الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٧ ..
ص ٦٠١.

٦٣ - من التراث الشعبي الكويتي.. مجلة العربي
(الكويت) .. ع ٤٦٢ (١٩٩٧) .. ص ١١٨-١٢٤.

٦٤ - نصوص أدبية (بالاشتراك) .. الكويت: دار
الكتاب الجامعي، ١٩٩٧ .. ص ٢٨٠.

١٩٩٨

٦٥ - الأساطير للعربية.. في الموسوعة العربية
(الرياض) .. ط ٢ .. الرياض، ١٩٩٨ .. مج ١.

٦٦ - الثقافة لقومية المستركة في التراث الشعبي
العربي.. الفصل الثالث (٤٦ ص) .. في: دور الثقافة في
تحقيق الوفاق الوطني.. القاهرة: المنظمة العربية للتربية
والثقافة والعلوم، معهد الدراسات العربية، ١٩٩٨.

١٩٩٩

٦٧ - أدب الرحلات في التراث العربي.. مجلة الجسرة
(قطر) .. ع ٣ (١٩٩٩) .. ص ٢١-٤٨.

٦٨ - شخصية السدبد في التراث الشعبي.. في:
موسوعة الكويت العلمية للأطفال.. الكويت، ١٩٩٩ .. ج ١٠.

٢٠٠٠

٦٩ - التراث العربي.. مجلة العربي (الكويت) .. اثنتا
عشرة مقالة علمية - الأعداد من رقم ٩٨ (يناير ٢٠٠٠)
حتى العدد ٥٥٥ (ديسمبر ٢٠٠٠).

٢٠٠١

٧٠ - التراث الشعبي في الكويت.. الحداثة (لبنان) ..
ص ٧، ع ٥٦/٥٧ (ربيع ٢٠٠١) .. ص ١٢٨-١٣٧.

٧١ - توفيق الحكيم والأدب الشعبي: أنماط من التناص
الفولكلوري.. ط ١ .. الجيزة: عين للدراسات والبحوث
الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١ .. ص ٢٢٦.

٢٠٠٣

٧٢ - فولكلور الحج: الأغنية الشعبية نموذجاً.. ط ١ ..
القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣ .. ص ١٨٢ ..
(سلسلة الدراسات الشعبية، ٧٦).

٧٣ - من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي..
القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣ .. ج ٢ ..
(سلسلة الدراسات الشعبية ٨٣، ٨٤).

٢٠٠٥

٧٤ - سيرة على الزبيق (تحقيق) .. القاهرة: الهيئة
العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥ .. ج ٢ .. (سلسلة الدراسات
الشعبية، ٩٧-١٠٠).

مقاربة أولية فى المشروع العلمى للدكتور محمد رجب النجار

مسعود شومان

النجار ومشروعه العلمى الممتد



إن من يقف على مشروع العالم الجليل د. محمد رجب النجار سيجده مؤسساً على رؤية متسعة تجمع عناصر الفولكلور فى نسق علمى يربط بين الفولكلور باعتباره مادة تراثية أو مأثورية والعلوم والمناهج والنظريات الحديثة، وقد وصلت هذه العلاقة بين المادة الفولكلورية وهذه العلوم - عدد د. للنجار - إلى فض مغاليق عدة سكنت علم الفولكلور عن فض شغرتها فترة طويلة، لقد بلغ العلم عنده حتى وصل يقافته، فلم يكن مجرد راصد - على أهمية الدراسات الراصدة - ولكنه أبحر ببقايره وحده ليمخر عباب بحر كنا بحاجة لغوصه والتعرف على عمق مجراه، وتكوينات أرضه، ومورفولوجية محتواه، وبنية تركيبه. قد يبدو هذا التقديم بلاغياً، لكنه يحاول - ما أصعب المحاربة - أن يمكس بشخصية إنسانية كبيرة، وعقل موسوعى أدرك منذ البداية أن له مشروعه العلمى الممتد، إن فى دراساته المستفيضة والمتعمقة فى السرد الشعبى العربى، أو فى الشعر الشعبى، ناهيك عن دراساته الواسعة فى مناحى العلم؛ علم الفولكلور، بإفازة الباحث السدق الذى لم يفقد - قط - فضيلة الدهشة، وتكمن أهمية دراساته مجتمعة فى عودتها إلى ينباع مصدرية تراثية مهمة، هذه العودة، لم تكن ماضوية، أو لرغبة فى إشباع خرافة الأبوة، وإنما لتجذير عناصر المأثور الشعبى الحى، بالبحث عن وجوهه فى بطون الكتب، أو بالأحرى عن الراسب للثقافة التى نشع بأصداها على عناصر الفولكلور حتى الآن، لقد كانت هذه المحاولات/ المشروع الطريق لاستطاق المادة للفولكلورية جمعاً وتصنيفاً وتعليلاً، ولا نغالى إذا قلنا إن الدكتور محمد رجب النجار هو الذى وصف هذا الطريق البحثى بحيث يعد عمده فى الوطن العربى.

إن القارئ لعناصر المشروع العلمي الكبير للدكتور النجار يستطيع دون صعوبة أن يثر على حلقات مشروعه اللرى الذى تمتد خيوطه فى جميع فروع علم الفولكلور، ويستطيع أن نرصد بعض هذه الحلقات المشتبكة كالتالى: دراسات عامة - أصول الجمع الميدانى - السرد الشعبى - الشعر الشعبى - تحقيق النصوص الشعبية - الدراما الشعبية - التصنيف والبيبلوجرافيا - القيم والعادات والمعارف والمعتقدات الشعبية - الحرف والصناعات الشعبية - دراسات فى التناص مع عناصر الفولكلور - دراسات فى الأدب العربى، وإعادة تأملها سجد تأسيساً معرفياً أتاح له فيما بعد أن يكون موسوعياً على النحو الذى تؤكد به بيلوجرافيا أعماله بداية من أولى إنتاجاته ١٩٧٦، وسوف تخرج هذه الورقة على عشرين من عناصر هذا المشروع العلمى الكبير وهما السرد الشعبى والشعر الشعبى.

أولاً: السرد الشعبى

لعل أهم كتب الدكتور النجار فى هذا الحقل هو: التراث القصصى فى الأدب العربى: مقاربة سوسيو-سردية^(١). والقارئ للكتاب بما يتضمن من مادة غزيرة، وأفكار تستم بالرحابة والاتساع سيجد أنه يمثل وحده بناء كبيراً يضم عدداً هائلاً من تجليات السردية العربية ليؤسس بطابعه الموسوعى طريقاً جديداً يمهده للباحثين والقراء ليتعرفوا على التراث القصصى لأمتهم، وهو إذ يمهّد هذا الطريق يراكم المعرفة بهذا التراث، حيث ظلت متناثرة فى بطون الكتب دون ما عقد يلم شتاتها، لذا لم يكن غريباً - بل كان جهداً ضخماً ومدهشاً - أن يقع المجلد الأول فى ٩٤٢ صفحة.

يطلق د. النجار من مقولة دافعة تجعلنا نعيد النظر فى المتواتر من مقولات عن تراثنا القصصى، فمذ اللحظة الأولى يؤكد قائلاً: «إن تاريخ الأدب القصصى فى التراث العربى، فضلاً عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة، لا يزال مجهولاً للقارئ العربى»^(٢). فهو يطلق بداية من المجهولية التى عانى منها هذا التراث، بل يجدر أن نقول الجهل به، هذه اللحظة الفارقة فى الرعى بالتراث لم تكن بعيدة عن إسهاماته المتعددة فى مجال السرد الشعبى، بل هى تأسيس باهر لعناصر المأثور الذى يشكل وعى أبناء الجماعة الشعبية، إنه مشروع يحتشد بوعى العالم الذى لم يستسلم للتراث ومقولاته، وإنما فارق بعضها معتمداً على مجمل الترجهات الحديثة فى السرد ليكتسب مشروعه الجدة ساعياً لتجديد الخطاب المتواتر حول التراث القصصى، ويقدم تصنيفاً موضوعياً فى الجزء الأول يضم هذه الأنواع: قصص الحيوان - السير والملاحم الشعبية - القصص الدينى - القصص العاطفى - القصص الفكاهى، بينما يتناول الجزء الثانى: الحكاية الخرافية - الحكاية الشعبية - ألف ليلة وليلة - فن المقامات القصصية - فن الرسائل القصصية. وقد انبنى هذا السفر الضخم على درس الأنواع القصصية، معتمداً فى دراسته للنمط القصصى على مسارين رئيسيين هما: التاريخى - التحقافى، والوصفى - الزامى، وفيهما كانت عنايته بدراسة الجانب التاريخى للنمط القصصى ووصفه فى سياقه الاجتماعى معرجاً على نشأته وتطوره وازدهاره وتعريفه تراثياً وأدبياً وتحديد أشكاله السردية (الرئيسية والفرعية) ومناابعه ومصادره فى التراث العربى وأصوله النصية^(٣).

ويواصل د. النجار تجلياته البحثية فى كتاب النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية^(٤) ليقدم لنا مقارنته للنثر العربى وقوته فى ضوء رؤية حديثة هى الشفاهية



(١) د. محمد رجب النجار، التراث القصصى فى الأدب العربى، مقاربات سوسيو-سردية، نكت السلال، للكريت، ١٩٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٧.

(٤) د. محمد رجب النجار، النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية، مكتبة دار العربية للنشر والتوزيع - الكريت، ٢٠٠٢.

والكتابية؛ عبر فهم عميق للمفردتين (الاصطلاحين) وما يستتبع كل واحد منهما من خصائص وجماليات، لمل الدخول إلى التراث القصصى كان ميدياً - بداية - على فهم عميق للشاعرية؛ هذا الوعي هو الذى يمكننا من فهم عالم الكتابة فهماً أفضل: فهم ماغيته وماهية الكائنات البشرية من الناحية الوظيفية... فمن دون الكتابة لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذى يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى فى حالة إنشائه أفكاره فى شكل شفاهي، لقد غيرت الكتابة شكل الوعي الإنساني أكثر من أى اختراع آخر^(٥).

(٥) والدرج، لونغ، الشاعرية والكتابية، ترجمة د. حسن اللبنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٨٢)، الكويت، فبراير ١٩٩٤.

إن العرب يقدرون الشعر ويضعونه موضعاً خاصاً، فهو ديوانهم؛ لذا فقد عانى النثر العربى من إهمال - انعكست الصورة الآن وسادت مقولة زمن الرواية وما استتبعها من عنادية فائقة بالرواية فقط كعوج أدبى سردي - كبير، من هذه اللقطة يطلق د. النجار متتصراً لهذه الفنون وأنواعها المتعددة، ليؤكد أن نوعاً من الانحياز للنثر قد حدث فى القرن الرابع الهجرى لكنه لم يكن انحيازاً عن إيمان بجماليات هذه الفنون النثرية، بينما كان توظيفاً لقدرات هذه الفنون وكتابها فى خدمة الدولة، والكتاب يقدم مكاشفة لجماليات الأبطال والأنواع الأدبية، فيما يخرجها البعض تماماً من جرس الأدب، مثل: النوصايا والخطابة، والكتاب يعرض لأنواع وتقسيمات مهمة - ليس على طريقة كله عدد العرب نثر - لفنون النثر الشفاهي والكتابي، وقبل أن يدخل إلى مقاربة هذه الأنواع يمهّد بتعريف النثر العربى فى ضوء نظرية الاتصال اللغوى، وهو فى طريقه إلى الأنواع يقدم الفروق بين الشعر والنثر، ثم يتبعها بالمسات الفارقة بين النثر الكتابي والنثر الشفهي، ثم يرجع على الأنواع النثرية فى الأدب العربى القديم. وإصنعاً مجموعة من الفروق الدقيقة بين فنون النثر الشفاهي / غير السردى مثل: الأمثال والنوصايا والخطابة، وفنون النثر الكتابي / غير السردى وما لحقه من تطور فى طرائق كتابته، فضلاً عن أنماطه مثل: فنون الرسائل وما يدرج تحتها من رسائل أدبية ورسمية وشخصية. كما قدم تحليلاً لبنية الصياغة فى هذه الأنواع من الرسائل، ومن هذه الأنواع تنطلق الدراسة إلى النثر الكتابي / السردى وقد مثل له بقصص الحيوان الرمزية والقصص الفكاهية وفن المقامة والقصص الفلسفية، ليتقل بعدها إلى مدارس النثر الفنى وأعلام كل واحدة منها مثل: مدرسة النثر المرسل - مدرسة النثر المعقّى، فضلاً عن الإضافة الثرية بتقديمه ترجمة لأربعين عالماً من أعلام الأدب للنثرى^(٦).

من العام للمخاص

إن تأملاً دقيقاً للمشروع العلمى لهذا العالم الجليل سيضعنا فى حلقائه التى تبدأ بدراسات موسوعية مستفيضة وموسسة واصفة ومصنفة، إلى دراسات خاصة بتحصن محدد أو بدع أدبى خاص، وفيها يقف موقف التحليل الذى يمسك بموضع التأويل مستخرجاً الدلالات السيسو جمالية، رابطاً بين بنية هذه النصوص الاجتماعية والتاريخية وتكونها الدلالى، ولأن مشروعه بحاجة إلى دراسة مستفيضة تزكّد على هذه المعانى فإننا سرصد بعض هذه الدراسات ربما مختصاً هذه الدلالات، فمن الدراسات التى تقدم تأسيساً عاماً جامعاً فى التراث القصصى دراسته المعونة ب: دعوة لدراسة تراثنا القصصى فى ضوء مناهج الفكر الكور، وكذلك: الأدب الملحمى فى التراث العربى - مدخل بلىوى لدراسة السير الشعبية - الأساطير العربية، ومن هذا العام المقص إلى دراسات عامة لكنها تخصص نفسها لموضع أكثر دقة مثل: حكايات الحيوان فى التراث العربى - فن الأحاجي والألغاز فى

(٦) راجع، د. محمد رجب النجار، النثر العربى القديم من الشاعرية إلى الكتابة، مرجع سابق.



التراث العربي، مدخل تاريخي أدبي فولكلوري - ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل الملحمي - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ومن هذه النقطة يركز البحث حول عنصر محدد في هذا المحيط العام كدراساته لـ: المرأة في الملاحم الشعبية العربية - البطل الأوثاني في القصص الصوفية - شخصية السندباد في التراث الشعبي العربي - موت البطل في السير والملاحم الشعبية، هكذا يتحرك مشروعه بداية من قاعدة مبنية تتأسس عليها ومنها فروع العلم وما يستتبعه من دراسات نوعية.



وفي إطار دراسات فنون السرد تأخذ دراسات السير والقصص، كل واحدة على حدة مكانتها في قلب مشروعه العلمي، مثل: قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي - سيرة فيروز شاه أو الرواية العربية للشهامة الفارسية - قصص الحب في الليالي - البني والوظائف - الأصول الأسطورية لسيرة سيف بن ذي يزن - أبو زيد الهلالي، دراسة نقدية في الإبداع الشعبي العربي - جحا العربي، وتتوالى الحلقات حتى تصل إلى نوع إبداعي من هذه الفنون التي تدرج تحت جنس الأدب الشعبي ليندرس: للظواهر - الأنغاز - المعاطلات اللسانية - الأمثال، من هنا يمكن أن نتضح العلاقات بين دراساته لديبين عن تشابكات مبنية بناءً محكمًا يقف خلفه ذهنية علمية تؤكد دراساتها أن المأثور الشعبي لم ينشأ من فراغ، وإنما تقبع في خلفيته تراثات لا بد من العودة إليها، كما يؤكد على معنى مهم آخر؛ هو أن الانشغال بمعرفة التراث لا يعنى التخلي عن النظريات والمناهج الجديدة، كما يقدم في هذا الإطار دعوة إلى الباحثين والمهتمين بالتراث والمأثور الشعبي مفادها أن العمل الميداني field work لا بد أن يستند إلى عمل مكتبي disk work في كتب التراث التي تفرز بعناصر ومواد فولكلورية ذات علاقة بما نجمه ميدانياً.

ثانياً: الشعر الشعبي

لم تكن الؤوقات المتعمقة، ولا الفوص في سراديب التراث القصصى هو الإنتاج الذى ترجعت كل طاقة الدكتور للجار إليه، وإنما - على قدر التنوع الهائل - لاحقت دراساته الشعر الشعبي لتعطين تجلياته، جمعاً، وتصنيفاً وتحليلاً، ويجدر الإشارة بداية إلى أن جميع هذه الدراسات كانت تقف على بعدين أساسيين هما البعد الاجتماعى والجمالى لترى بينهما، ولا تغفل الخلفية التاريخية لهذه الأنواع الشعرية الشعبية، كما تجذر لبعض هذه الأنواع في تراثنا العربى، ويعضنها يكشف عن التعالق القائم بين فنون السرد وفنون الشعر، وتعيد النظر في تصنيف هذه الأنواع التي تسحق بالشعر في بناء السرد، من هنا، فإن رصد الدراسات التي قدمها الدكتور للجار في مجال الشعر الشعبي - عددها أقل من دراساته للسرد - سيكون دالاً ومفيداً للإسالك بالوجهة، بالروية والنظرية، ونستطيع أن نتبع المسلك السابق في تقسيمها إلى دراسات عامة، ودراسات نوعية، سواء كانت تتناول عنصراً تراثياً أو مأثورياً. أما العامة، فهي: من فنون الأدب الشعبي في التراث العربى، وعضنها فنون للشعر الشعبى - الشعر في السير الشعبية العربية - الشعر الشعبى الساخر - الشعر اللبى المعاصر، فنونه وقضاياها. ومنها تقف على مجموعة من دراساته في عدد من الأنواع الشعرية مثل: فن المماننة، وفن الرجز، وفن الحمليط، والموال الزهيري، أو المنطقة بمناسبة بعضها مثل: أمازيج الأطفال الشعبية في رمضان - فولكلور الحج، الأغنية الشعبية نموذجاً.



(٧) فن الزهيري في الكويت، نشأته وأصوله، وأساطيره وظلاله، مجلة البيان، ع (٢٤٧) الكويت، ١٩٨٦.

إن من يتتبع دراسات الدكتور النجار في مجال الشعر الشعبي، سيجده - دوماً - حريصاً على ربط الاجتماعي باللغوي، خاصة فيما يتصل بالاصطلاحات الدالة على الأنواع الشعرية، رافضاً الحكايات التبريرية التي قد تدور حول نشأة مصطلح من المصطلحات، ويجذر لهذا التوجه في القراءة الجمالية للشعر نفسه، وتدلل على ذلك بدراسته الرائدة حول السؤال التي يذلل منها إلى السباعي / الزهيري إذ يقول: «إن هذا الفن، كان منذ نشأته الأولى أغنية من أغاني العمل، وتضيف المصادر التاريخية والأدبية أن العبيد والزنج والفتلة، والبنائين والفلاحين وأشباههم من العمال كانوا يقولون في آخر كل صوت مع التروم «يا مواليا، إشارة إلى سادتهم. ومن هنا عرف هذا الفن باسم «الموالي» وقد تروى عبارة «يا مواليا» في هذه المصادر بتمجيد هؤلاء السادة، كما ذهب بعض الباحثين إلى ذلك، والعكس هو الصحيح، فالمشأمل لمضامين الصبوص المبكرة التي وصلتنا يراها تنشئ بالأسى والدين والحزن العميق، والألم المعض الذي يعتل في نفوس مبدعيه، وتفصح في الوقت نفسه عن رغبة كامنة في مواساة الذات بحثاً عن العزاء، وحثاً لها على الصبر والسلوان، ومن هنا لا غرو أن يكون هذا الفن منذ نشأته الأولى هو فن الشكوى الذاتية، تروح بها العامة تعبيراً عما يقع عليها من ظلم «السادة» وتجبر «الموالي» ومعظمهم آنذاك من الغرس أصحاب الإقطاعيات، أو تجبراً عما يحيق بهؤلاء العامة من غدر الزمان وغير الأيام أو تنكر الأوبة وجحود الآخرين، أو عما يضطرم في الحنايا من لواعج الشوق ودواعي الحرمان وأسباب الشقاء، وكأية أغنية من أغاني العمل - على اختلاف أشكالها - كان هذا الفن ينشئ «النفوس الكليّة»، ويعينها على تحمل الصعاب، ويدفعها - أثناء العمل المصنئ الشاق إلى احتماله، والصبر على أدائه» (٧)، من هذا التصور الذي يبني العلاقة بين التاريخي / الاجتماعي والجمالي يطرح رواه حول مجموعة من الفنون الشعرية مثل «الموالي» - «الأبوزية» - العبادي، من هذه الركيزة ينتقل إلى التفسير اللغوي ليعقد هذه الصلة «فإذا تجاوزنا التفسير الاجتماعي السابق إلى التفسير اللغوي - الدلالي، فإنه ليس محض مصادفة أن تكون كلمة مولى وجمعها «موالي»، تحي في اللغة العربية: السيد المالك والعبد التابع معاً، وشتان بين السيادة والعبودية.. ولعل في هذا التضاد ما يفسر لنا سبب تسمية هذا الفن بالموالي، ولماذا كان الموالي من العبيد يرددون عقب كل مقطوعة «والموالي» تحسراً على حالهم وتفجماً على ما يعانونه من شرب القهر والعبودية والحرمان، وعلى ما هم فيه من شقاء وتعاسة، ومن ذل ولطمهان.. ومن ثم فالمصطلح «والموالي» مكون لغويًا ودلاليًا من «وا» حرف نداء للندبة، وهي نداء المتفجع عليه أو المتوجع منه، ومن كلمة «موالي» بصيغة الجمع الدالة هنا على طبقة بعينها هي المتفجع عليها ومن «الألف الزائدة» في نهايتها للإشباع وتأكيده النبرة» (٨).

مبادئ الدراسة

لم يكتف عالما التراث بالدراسة في مجالين مهمين وأساسيين هما: السرد الشعبي، والشعر الشعبي، وإنما قاض نهر علمه بعدد من الدراسات في مجالات أخرى تدرج تحت علم الفولكلور بوصفها جنساً متمسماً، وقد جمعت هذه الدراسات على كثرتها بين الميدان والتراث المكتوب، ولم تقف كثرتها أمام صمغها ومنظورها الذي يرى للدائرة مكتملة بين هذه الأنواع التي تتضمن معاً تحت إطار العلم. ولأن مشروع الدكتور النجار بحاجة إلى

(٨) المرجع السابق.

دراسات مستفيضة حول مجالاتها وأطروحاتها المثيرة، فإننا سنكتفى بالإشارة إلى مجموعة من هذه المجالات آمينين في استكمال درسها والتعلم من تجلياتها، من هذه المجالات يمكن أن نرصد التالي:

- دراسات فولكلورية عامة.
- أصول أجمع الميثاق.
- تحقيق النصوص الشعبية.
- دراسات في التناص مع عناصر الفولكلور.
- الدراما الشعبية.
- الحرف والصناعات الشعبية.
- القيم والمبادئ والمعارف والمعتقدات الشعبية.
- التصنيف والبيبلوجرافيا.

هذا فضلاً عن دراساته المتعددة للأدب العربي، ونعترف بتقصيرنا في القدرة على متابعة هذا الإنجاز العلمي الوفير كما ونوعاً، لكن التفسير أن يمنعنا من قول كلمة حق في عالم جليل فاض علمه ليفتح طرقاً ظلت مغلقة في العلم، كما أنار سبلاً كنا بحاجة إلى من يدفعنا إليها، فامتلاكه لعلم غزير لم يقف حائلاً أمام خوض عدد من المغامرات البحثية، أعنى مغامرة فنان عالم لم يفقد في لحظة فضيلة الدهشة، والسعى دوماً للتقيب عن الأفكار المبكرة والخلاقة دون الصلح بالآفكار السكونية والممضجة، رحم الله أستاذنا الدكتور النجار، وعودتنا عنه خيراً بما ترك من إسهامات مهمة، ستظل فاعلة في حق الدراسات الفولكلورية في الوطن العربي.



محمد رجب النجار

تحقيق التراث بين الشفاهى والمكتوب

هشام عبد العزيز

التراثى، بمعنى تعميق المعرفة بهذا التخصص أو ذاك، من الناحية التاريخية للعلوم، وهو ما يرسخ معرفة أكثر عمقاً بمرحلة التطور المنهجى فى هذا العلم.

ثانياً: لا يمكن الاقترب من التراث - وفق هذه الرؤية - إلا عبر آليات مخصوصة بكل علم، ووفق أدواته المنهجية الملائمة. وقتها لن يكون تحقيق نص تراثى ذى بعد فولكلورى مثلاً وفق منهج التحقيق عام، بل وفق آليات وأدوات الفولكلوريين أنفسهم، فإن أعزف كلمة غريبة بالرجوع فقط إلى المعاجم اللغوية الرسمية - إن صح التعبير - بل سيكون النظر إلى هذه الكلمة الغريبة وقتها عبر التعرض لزمناها الذى دونت فيه، كما أن تعرض المحقق وقتها للبيئة الصربية والنوعية لكلمة ما سيكون بشكل حذر إلى حد بعيد، حيث لكل زمن بليته الصربية واللحوية، بل الصوتية كذلك، بل أقول لكل مجتمع وبيئة، وليس لكل زمن فحسب.

ثالثاً: قد يغير اختلاف موضوع كل مخطوط وانتسابه لعلم بعينه، ليس فى الأدوات المنهجية الخاصة بتحقيقه فحسب، بل فى الأدوات المنهجية العامة والأساسية لعلم تحقيق النصوص التراثية بشكل عام، أقول: قد، فمن المتعارف عليه فى علم التحقيق عامةً المقابلة بين النسخ الخطية للمخطوط

لا يوجد فى مجال العلوم - اللهم إلا على المستوى النظرى - ما يسمى بعلم التحقيق العام هكذا، كما لا يوجد كذلك ما يسمى بالمحقق العام، هب أن محققاً علماً لمخطوطات أصول الفقه أراد فجأة أن يحقق مخطوطة فى علم الرياضيات مثله مثل الأستاذ رشدى راشد؛ الأستاذ فى جامعة باريس ٧، يعرف المتخصص أن عمل الأول سيكون بالمقارنة بعمل الثانى كارثة علمية، كما أن رشدى راشد نفسه، أطل الله عمره، لو حاول - وأظنه لا يفعل - أن يحقق مخطوطة الإرسان والعرجان والميمان والحولان للجاحظ، سيمثل عمله أيضاً كارثة علمية، فكما أن فى العلوم تخصصاً، فإن فى تحقيق العلوم تخصصاً أيضاً.

يبدو الكلام عن التخصص فى علم تحقيق التراث كلاماً عاماً يشبه غيره من التلمذة المتداولة فى واقعا الثقافى العربى عن الموضوع ذاته (لتخصص) غير أن ما أعليه بالتخصص فى مجال تحقيق التراث يبدو مختلفاً بعض الشيء فى المعنى - كما أوضحت - وكذا فى النتيجة، فمن النتائج العلمية المهمة المترتبة على هذا المعنى:

أولاً: يضفى التخصص فى مجال تحقيق التراث، بالمعنى الذى أوضحته، عمقاً على أهل كل صناعة، بالتعبير

الواحد، وهي الأداة المنهجية التي لا يمكن التخلي عنها في تحقيق التراث، كما أنها الأداة المنهجية التي لا يمكن للتسليم بجدارتها بشكل كامل أثناء تحقيق بعض النصوص التراثية القصصية ذات المسحة الفولكلورية، وهو ما عاينته في أثناء اشتراكي في تحقيق مجموعة من النصوص السردية القصصية العمامة مع عالم ألف ليلة وليلة^(١) فلم تجد وسيلة المقابلة بين النسخ الخطية المتاحة للحكاية نفسها التي قمنا بتحقيقها، حيث تختلف كل نسخة عن النسخ الأخرى اختلافاً لا يسمح بالترديد بينها في نص واحد أثناء التحقيق، كما لم يكن ممكناً المقابلة بينها وبين نصوص ألف ليلة وليلة في نسخة مطبوعة بولاق ١٢٥٧هـ، فالاختلاف بينهما يشمل البنية العامة للحكاية، وليس تفاصيل الحكى فحسب.

وفق هذه الإشكاليات المنهجية الخاصة بتحقيق النصوص التراثية ذات الأصل الشفاهي كابد محمد رجب النجار علم تحقيق التراث بمنهج الكلاسيكي في أثناء تحقيقه لنصين قصصيين على درجة كبيرة من الأهمية، هما:

«فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» ١٩٩٧م، تأليف أحمد ابن محمد بن عرب شاه.

«سيرة علي الزبيق المصري» ٢٠٠٤م.

ويلاحظ المتتبع لرحلة محمد رجب النجار العلمية، وموقع هذين النصين منها:

أولاً: لقد كان اختيار النصين متساقاً والجهود العلمية للدكتور رجب النجار طوال رحلته العلمية؛ حيث اهتم طوال حياته بالمرد القصصى ذى البعد الشفاهي.

ثانياً: جاء تحقيق الدكتور محمد رجب النجار للنصوص التراثية بمثابة ترييق لرحلته العلمية الطويلة، حيث قام بتحقيق فاكهة الخلفاء عام ١٩٩٧م، كما حقق سيرة علي الزبيق المصري عام ٢٠٠٤م، أى قبل وفاته بأقل من عام، وهو ما يعنى نظره بإجلال لعم التحقيق عامة، كما يؤكد على أهمية التراكم المعرفى والمنهجى فى مجال التخصص عند التصدى لتحقيق نصوص تراثية فى الموضوع ذاته.

لقد كان اهتمام الدكتور رجب النجار - علم تحقيق نصيه المهمين - منصباً على الموضوع، دون الانشغال بمجموعة الأدوات المنهجية الخاصة بعم التحقيق والتي لم يجد لها الدكتور النجار مبرراً فى علم الفولكلور - حسب نظره - وهو ما

قلل من اهتمامه مثلاً بالمقابلة بين النسخ، حتى لا يشغل حواشى النص المحقق بما يساعد بين القارئ والإصناع القصصى المرجو من نصوص كالتى قام بتحقيقها:

«بداية لم أفسأ أن أثقل الكتاب بحواشى الخلافات والأخطاء المتباعدة بين النسخ المطبوعة، أو بينها وبين النسخ المخطوطة، وإنما سميت إلى إعداد نسخة كاملة تقارب النص الأصلى؛ إذ ليس من الأهمية بمكان ذكر مثل هذه الأخطاء اللغوية أو الإملائية أو النحوية أو الطباعية فى كل نسخ النص، الأمر الذى يجعل القارئ مشتتاً؛ حين على المتن وعين على الحاشية.. وهو ما تفاضنا عنه، خاصة فى تحقيق نص قصصى يقوم فى جوهره على التشويق السردى ومتابعته دون قطع أو توقف، ثم هى خلافات وتصحيحات - فى هئى - لا تعلق القارئ فى قليل أو كثير، بقدر ما يعليه وجود نص سردى متكامل مقروء، خالٍ من الأخطاء - قدر الإمكان - ومضبوط بنائياً (صرفياً) ومشكول نحوياً، ومشروح لغوياً واصطلاحياً» (٢).

إن هذه المجموعة من المعايير المنهجية التى اتبعها د. النجار فى تحقيقه ليس لها من غاية سوى المحافظة على نذة النص - حسب تعبيره - التى لا يريد لها أن تقطع بحاشية هذا أو هناك.

«إن نذة النص تقتضى ألا تقطع النص حاشية من حواشى التصحيح، أو خطأ طباعى أو إملاى هذا أو هناك، وإلا فما معنى تحقيق نص قصصى، هو فى روحه نص شفاهى، برغم كونه نص مكتوب» (٣).

إن هذه الغاية الأساسية فى عقل ووجدان الدكتور النجار هى التى حددت أدواته المنهجية فى التحقيق على النحو الذى أثبتته فى مقدمة كتاب «فاكهة الخلفاء»؛ حيث حدد منهج تحقيق النصوص الشعرية فيما يلى:

١ - تكامل النص وخلوه - قسدر الإمكان - من النقص أو الغفوض الدال على التلميح.

٢ - ضبط بنية الكلمات صرفياً، كلما اقتضى المقام (المعنى) ذلك.

٣ - النصيب الإعرابى أو النحوى.

وقد استثنى د. النجار من هذا الضبط النحوى كلمات أواخر الجمل فى نص «فاكهة الخلفاء»:

إن المشقة الحقيقية فيما كابده د. النجار في تحقيق نصيه الكبيرين ليس في صعوبة النصين فحسب؛ وإنما لأن هذه النوعية من النصوص التراثية يتم تحقيقها دون وجود حقيقى لنصوص أساسية يعتمد عليها في تحقيقها، فلا توجد لدى الباحث معاجم تعتنى باللغة العامية في العالم العربى فى المراحل التاريخية المختلفة من حياة ثقافتنا العربية، وهو ما يدفع مثلاً إلى اللجوء إلى المعاجم الرسمية عدد احتياج الباحث لتحريف كلمة مستغلفة فى النص الذى يقوم بتحقيقه، ولو أن لدى الباحث هذه الأدوات، من مصادر ومراجع ونصوص صانبة يمكن القياس عليها، لكانت الأدوات المنهجية لدى من يتصدى لتحقيق نص شعبى، أكثر انضباطاً وارتباطاً بموضوعها، وهو ما يجعل الحياة الأكاديمية فى احتياج شديد لملئ هذه النوعية من الكتب العمدة فى مجال اللهجات، والعادات والمعتقدات، والأدب الشعبى، حتى تكون معيلاً جاداً عند تحقيق نصوص تراثية ذات روح شفاهية، على حد تعبير د. النجار.

وأخيراً، لا يعرف للشوق إلا من يكابده، ولا يعرف مدى الجهد العلمى المصنوع الذى بذله محمد رجب النجار إلا من قارب تراثنا العربى الرسمى والشفاهى درساً وتحقیقاً. لقد عنى النجار بالتراث العربى على مدى أربعين عاماً إلى أن توحد مع النص التراثى توحداً كاملاً فى السنوات الثماني الأخيرة من حياته عند تحقيقه لـ «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» ١٩٩٧، ثم «سيرة على الزبيق المصرى» قبل وفاته بعام تقريباً.

لأن الأصل فى حالة السجع الوقوف بالسكون عليها، ومن ثم فسوف توجد كلمات تقتضى التصب بالألف مثلاً، ولكن المؤلف أثر الضرورة السجعية - إننا مع التعبير - على الضرورة النحوية، فلم ينصبها استجابة لضرورة السجع.. وقد جاريناه فى ذلك حرصاً على إيقاع الجمل، وقد اقتضت ضرورات السجع والجناس أيضاً أن يقوم المؤلف أحياناً بتغيير بنية المفردة أو الكلمة بحذف حرف أو إضافة آخر أو تخفيف مهموز.. إلخ، مما قد يصرف القارئ عن المعنى المقصود.. فاضطررنا إلى تفسير ذلك فى العاشية أحياناً،^(٤).

٤ - علامات الترقيم..... وعلامات الترقيم - كما نعلم - ليست ترفاً، بل هى جزء لا يتجزأ من سيميولوجية للقراءة.

٥ - عرض المفردات على المعاجم اللغوية؛ تأكيداً لصحة النص، وترجيحاً لما بين النسخ من أخطاء التصحيف وما بينها من خلافات.

٦ - توثيق النصوص التراثية.

٧ - ضبط الأعلام التاريخية، والأماكن الجغرافية، والتعريف بها.

٨ - تعريف المصطلحات الإدارية^(٥).

إن هذه الإجراءات المنهجية رغم إمكانية الاختلاف حولها من علم لآخر، بل من محقق لآخر، غير أنها تشير إلى ما كابده الدكتور رجب النجار فى محاولته الدؤوبة لتأسيس منهج علمى فى تحقيق التراث الشفاهى المتدون.

الهوامش:

- (١) هشام عبد العزيز، عادل عبد الحميد: ألف ليلة وليلة بالعامة المصرية، دار الخيال، القاهرة، ١٩٩٧.
- (٢) أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، تقديم وتحقيق وشرح: محمد رجب النجار، سلسلة النخائل، الهيئة المصرية العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٥.
- (٣) أحمد بن محمد بن عرب شاه: المرجع السابق، ص ٢٥.
- (٤) أحمد بن محمد بن عرب شاه: مرجع سابق، ص ٣٦.
- (٥) إن هذه الحدود والمعايير المنهجية سيجدها القارئ متكررة أحياناً ننصها فى مقدمة «سيرة على الزبيق المصرى»، انظر: محمد رجب النجار: سيرة على الزبيق المصرى، تحقيق، سلسلة دراسات شعبية، الهيئة المصرية العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦٦، ص ٧٠.



الألفاظ الشعبية العربية

قراءة فى مشروع

الدكتور محمد رجب النجار

دعاء مصطفى كامل

والنقدى والتفردى والموسوعى عند العرب؛ فمعرض أولاً لتعريفات الألفاظ وتصنيفها ووظائفها عند علماء اللغة والبلاغة - ومنهم ابن وهب الكاتب، وابن رشيق، والحريرى، وابن الأثير، والذيرى، والميوطى، والبغدادى - ثم تعريفات مصنفى الألفاظ مع عرض لتصنيفاتهم (الألفبائى - الموسوعى - البنائى) ومن وجهة نظره أن طبيعة اللفظ اللغوية - أى تكونه من سؤال وإجابة - تجعل هذه التصنيفات متكاملة وأيست متناقضة؛ حيث يصلح التصنيف البنائى للسؤال، والتصنيف الموسوعى يكون للجواب، على حين يصلح التصنيف الألفبائى للترتيب الداخلى لأى من التصنيفين.

ويرى أن التصنيف العربى - بشكل عام - يمثل مجدياً «مطلقاً عملياً» راسخاً ضمنه عربى أصول فى تصنيف الألفاظ الشعبية العربية تصنيفاً فولكلورياً حديثاً على نمو علمى صحيح.

ثم ذكر بعد ذلك صوراً للألفاظ التراثية الأدبية، وهى: الأرباب عند شعراء الجاهلية، ونوع من الألفاظ الشعرية كان يستعمل فى اختبار البداهة، ونوع يستعمل فى نقد الشعر، ونوع من المحاجاة فى الثقافة، والألفاظ السياسية التى يعيدها شعر رمزى لا علاقة له بفن الألفاظ، ويقتررب منها نوع آخر هو

قدم الدكتور محمد رجب النجار مكتبة الدراسات الشعبية العربية الكثير من الدراسات المهمة فى مجالات الأدب الشعبى المتعددة. ومن بين هذه المجالات التى اهتم بها لسنوات عدة مجال دراسة الألفاظ، وقد تناولها بالدراسة فى جانبها التراثى المدون والشفاهى.

وفى دراسته للجانب التراثى، يفتح ما يسميه بالدافذة الفولكلورية (العلمية والمنهجية) على تراثنا المدون، مؤمداً بأهمية عدم تأسيس الدرس للفولكلورى العربى من حيث انتهى علماء الفولكلور فى الغرب، فحسب، بل أيضاً من حيث ابتدأ العلماء العرب. وهذه القراءة الفولكلورية تؤكد «التواصل الثقافى/ المعرفى والعلمى/ المنهجى بين ما هو تراث شعبى مدون (فى عناصره الحية للتفاعلة) وبين ما هو تراث شعبى قائم فى الثقافة المعاصرة».

- ١ -

وتطبيقاً لهذا المبدأ فى مجال الألفاظ يتبع الدكتور رجب النجار الاهتمام بهذا الفن فى التراث العربى فى دراسته «فن الأحاجى والألفاظ فى التراث العربى» (١)

حديث تناول فن الألفاظ فى التراث الأبنى والبلاغى

الألفاز الشعرية لالتماس الجاة، واللغز المجزئ، والألفاز المحاورات والألفاز المطويات التي ظهرت في الأندلس، والحكايات اللغزية، والألفاز الاختبارية التي ترد في أثناء الحكاية، والحكايات اللغزية المرححة التي تتمحور حول بعض شخصيات المتحقيقين في التراث العربي وأشهرهم شخصية جحا.

وعرض بعد ذلك للعلاقة بين اللغز والرمز، ثم عرض أخيراً لموظيفة اللغز بين المبدع والمتلقي، وإنتهى إلى أن الموظفين الاتصالية والترفيهية هما أهم الوظائف المباشرة لممارسة الألفاز إلى جانب الوظيفة التربوية؛ حيث يطم اللغز الصغار والكبار كيف ينظرون للمشكلة من كل الجوانب.

واستكمالاً لدراسته لفن الألفاز في التراث جاء تحقيقه وتقديمه لأول معجم لغزي وصل إلينا وهو الإعجاز في الأحاجي والألفاز^(٢) لأبي المعالي سعد الدين بن علي بن القاسم الوراق الحظوري البغدادي الذي اتبع فيه التصنيف الألفبائي، وهو معجم شعري في المقام الأول رتب فيه المؤلف الألفاز حسب حروف الروي، فبدأ بباب الألف والهزاة وأنهاه بباب الياء.

لقد وقف الدكتور رجب النجار في هاتين الدراستين على الجهد العلمي لطماننا الأقدمين في تعريف فن اللغز وجمعه وتصنيفه ووظائفه، مما كشف به عن مكانه المرموق لهذا الفن في تراثنا المدون.

٢ -

ومن ناحية أخرى، اهتم الدكتور رجب النجار بالجانب الشفاهي، فقام بدراسة الألفاز الشعبية في الكويت - والتي تسمى اللطوى - مختصاً لها دراسة مستقلة^(٣) تناول في التمهيد لها كيف بدأ اهتمامه بجمع اللطوى - أثناء دراساته الميدانية لموضوعات أخرى - بعد ما لاحظته من كثرتها وأهميتها، وكيف تم جمع مادة اللطوى التي أقام عليها دراسته. كما تناول مصطلح اللطوى الكويتي وارتباطه بمصطلح المعمى في التراث العربي حيث يتم تغطية الحل وراء ستر من الحيل اللغزية والأساليب البيانية لما فيها من قدرة فائقة على المزاورة والمفاجأة والتضليل.

وقد تناول في الفصل الأول السياق الاجتماعي لللطوى (منى قتال، ومن الفلة الأكثر استمداً بها، وكيف تتم

مباريات الألفاز، وتهديد وسائل الإعلام بانحسار الألفاز ونسيانها). وانتقل بعد ذلك إلى الوظائف الفكرية والجمالية لللطوى الكويتية، متناولاً الوظيفة الترفيهية والتربوية؛ حيث تتجلى عبقرية الألفاز في تحديها لعقولنا، وفي أنها تجعلنا نشاهد العقل وهو يعمل. وناقش كذلك ما إذا كان هناك وظيفة تعليمية للألفاز أم لا؟ وأشار أخيراً إلى الوظيفة النفسية، حيث تقوية الشعور بالأنأ، وكذلك التخلص من القلق والتفكير من الفجور العدوانية (إلا في شعر القطة فقط الذي قد ينتهي بخصوصية مكشوفة). ثم تناول موضوعات اللطوى ومضامينها الاجتماعية؛ حيث إنها تعبير عن الثقافة المادية والاجتماعية والروحية السائدة، وتتمحور حول بعض الموضوعات الكبرى (الحقول الدلالية السبعة) ومنها: الموجودات، الأحداث، المجرىات... وغيرها.

أما في دراسته الفنية لللطوى، فقد تحدث - في الفصل الثاني - عن القالب اللغزي، والبنية اللغزية عند العرب التي تتكون من ثلاثة عناصر: مقصود مجهول، وصف له، عبارة مضللة عنه، وهو ما يطبق على اللطوى الكويتية في نمطها الرئيسي. ومن ناحية البنية الأسلوبية لللطوى فهناك نمط رئيسي (ألفاز تتألف جملها من لفظين أو ثلاثة ويتألف بعضها الآخر من ثلاثة أنفاظ أو أربعة)، وأنماط أخرى فرعية (إحدى عشرة بنية ثانوية) وهو بذلك يتفق مع النتائج التي انتهى إليها الدكتور عبد الملك مرتاض من أن اللمبة العليا من الإبداع الشعبي اللغزي هي التي تقوم على الجمل القصار. ثم انتقل بعد ذلك إلى البنية الإيقاعية التي تتحقق في اللغز اللثري من خلال ما ينظمه من أسجاع وهو الإيقاع الصوتي الخارجي، وكذلك الإيقاع الصوتي الداخلي الذي يتحقق عن طريق اللفظ المتكرر (الجناس: التام والناقص). أما أشهر الرموز الاستعارية والكتابية في الألفاز الكويتية، فتلخص في: رموز طبقية أو اجتماعية، ورموز بدوية، ورموز بحرية، رموز حضرية، ورموز مشتركة بين البدو والحضر.

وقد اختتم دراسته بالحدث عن الأنماط اللغزية الفرعية في الكويت ومنها: غطاي الألفاز الإيقاعية، والحكايات اللغزية (التي يأتي اللغز فيها على شكل قصة على نقيض اللغز القصصي الذي يرد في سياق بعض الحكايات الشعبية)، وأنماط فرعية من اللطوى الشعرية وهي: الأبدية بين الحضر، والأبدية والريحاني والدرسي بين البدو.

قسم مادته تحت سبعة حقول رئيسية (الموجودات - الأحداث - المجرىات - المعتقدات الدينية - ألغاز البحر - ألغاز عبثية - الألغاز اللغوية والحسابية) وقد تضمنت هذه الحقول الرئيسية (١٢٢) حقلاً فرعياً.

وقد أورد بطاقات بيانات الجامع والرواى، ونموذج استبيان جمع المادة اللغزية (وهو مرتب في حقول دلالية متجانسة إلى التي تمت على أساسها عملية تصنيف المادة) وكذلك استبيان المعلومات عن الفن للفرزى وأدائه، وهو أول استبيان يتم وضعه فيما يختص بجمع الألغاز الشعبية.

وأخيراً، فقد تناول المشكلات التي واجهت تصنيفه: (الألغاز المركبة والأجوبة المشددة) وكيف تغلب عليها، ثم مميزات التصنيف لاستيعابه أية عناصر إضافية ولتفسيه لجزء من الثقافة الشعبية، والتجميع الدلالي الذى يفيد فى دراسة الألغاز العربية المقارنة، وكذلك يكشف عن كثير من الدلالات الثقافية.

وقد أثار صاحب المعجم مصطلح الألغاز على مصطلح الفطوى المحلى لعدم وجود خلاف حوله بين الدارسين، ولشيوحه بين الضمراء المحليين، ولهم أبناء الجيل الجديد له فى المنطقة كلها. وربما يوحى لنا هذا العنوان بأمل يكمن خلفه فى أن يكون هذا المعجم بداية لجهود أخرى فى هذا المجال فى بقية الدول العربية لعمل معاجم مشابهة؛ مما يفتح - بعد ذلك - باب الدراسات المقارنة للموضوع.

وقد استكمل الدكتور رجب النجار دراسته لموضوع الألغاز بإنجاز أول معجم عربى لتصنيف الألغاز الشعبية وفقاً لنظرية المجالات أو الحقول الدلالية^(٤)، وقد ذكر فى مقدمته أن الألغاز الشعبية العربية لم تلق الاهتمام كباقي أنواع الأدب الشعبى الأخرى باستثناء نسيب للملكة العربية السعودية؛ حيث نجد كتابين متخصصين فى جمع الألغاز ودراساتها، وهما: الأحاجى والألغاز الأدبية لعبد الحى كمال، والممتاز من الأحاجى والألغاز من عربى فصيح وشعبى مليح لعبد العزيز محمد الأحيدب.

ثم صرّح بعد ذلك إلى الألغاز الشعبية فى الكويت وروافدها وأسلوب جمعها، مفرقاً بين الفرز الأصلى والفرز المزيف/ المصنوع الذى يشهيق بين طلاب المدارس والجامعات، ويعتمد انتشاره على التدوين فى الصحف والمجلات.

وقد نبه إلى خطورة هذه الألغاز المصنوعة؛ إذ تمثل ظاهرة لا يمكن تجاهلها فى الوقت الذى توقف فيه الإبداع للفرز الشعبى الأصلى، وكذلك نسيان المحفوظ من الإبداع للفرز الموروث.

ويقوم منهجه فى المعجم على أساس تصنيف محتوى الإجابة على أساس نظرية المجالات أو الحقول الدلالية، وقد

الهوامش:

- (١) فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى، للفصل الثالث من كتاب «من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى»، ج ١ - الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لتصور الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٣.
- (٢) الإعجاز فى الأحاجى والألغاز: مخطوط رقم ٧١ / بلاغة/ تيمور، دار الكتب المصرية. وقد أشار الدكتور رجب النجار إلى تحقيق المعجم، ولكن لم أمكن من الاطلاع على هذا التحقيق.
- (٣) الفطوى الكويتية: شركة الريميان للنشر والتوزيع، للكويت، نوفمبر ١٩٨٥. وقد نشرت فى الجزائر فى وقت مقارب لهذا. ١٩٨٢ - دراسة أخرى مستقلة عن الألغاز الشعبية الجزائرية للدكتور عبد الملك مراض.
- (٤) معجم الألغاز الشعبية فى الكويت، مركز للتراث الشعبى لدول الخليج العربية، ١٩٨٥.



توفيق الحكيم والأدب الشعبي

أنماط من التناص الفولكلوري(*)

تأليف: محمد رجب النجار
عرض: حمدي عبد المنعم

(*) د. محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، ٢٠٠١.

* توطئة

المبحث إلى ثلاث دراسات، وهي الحكيم والوعي التاريخي والمعرفي في الأدب الشعبي، والحكيم والوعي الفني والنقدي بالفن الشعبي، وتجليات الاستجابة الفولكلورية في المشروع المسرحي لتوفيق الحكيم. وثالثاً: أنماط من التناص الفولكلوري، ويعالج فيها المؤلف أربع مسرحيات (مسرحية نهر الجلود ونمط التماهي النصي - مسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصي - مسرحية السلطان الحائر ونمط التناص المضمر - مسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميخائيلس). وخاتمة تحت عنوان خلاصة وتركيب، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

أولاً: التكوين الفولكلوري للحكيم

مرحلة التنشئة الاجتماعية «فولكلوريا»

قدم المؤلف إجمالاً ما قاله الحكيم تفصيلاً في كتابه حياتي أو (سجن العمر): إنه نشأ في أسرة تؤمن بالمعتقدات الشعبية وما يتعلق بها من الإيمان بالجن والقوى الخارقة والسحر والتنجيم والأحجية والتعامم.... إلخ، وأنه كان في طفولته المبكرة يشارك أمه وجدته الاستماع إلى أعاجيب ألف ليلة وليلة والنقص الشعبي التي كان يقرأها عليه بعض أفراد الأسرة، وكان لأمه رلع خاص بذلك (أليست

تعاقت في هذا الكتاب - ريدانان، الريادة الأولى لرائد من رواد التنوير العربي - قد عني، بوعي معرفي ونقدي، تاريخي - بفنوننا الشعبية عامة والأدب الشعبي العربي خاصة (الشفهي والمدون) قدر ما عني به - جمالياً وفكرياً، أدبياً وفنياً - ألا وهو توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة في العشرينيات للمفكرين والمبدعين - على حد سواء - للعناية بهذا الأدب، بوصفه تعبيراً جمالياً جمعياً عن «روح الشعب»، وقضايا المجتمع، واستمرار الأمة، وشخصيتها الوطنية القومية، والريادة الثانية هي لباحثين معاصرين جاد أفنى سنوات عمره في مجال الدراسات الفولكلورية ألا وهو الدكتور محمد رجب النجار. وينقسم هذا الكتاب إلى مقدمة للمؤلف تحت عنوان إضاءة وتأسيس، ثم يلي ذلك ثلاثة مباحث وهي: أولاً: التكوين للفولكلوري للحكيم، وينقسم هذا المبحث الأول إلى دراستين: الدراسة الأولى وتغطي مرحلة التنشئة الاجتماعية للحكيم (فولكلوريا)، والدراسة الثانية وتغطي مرحلة التنشئة الثقافية للحكيم (فولكلوريا)، وثانياً: المبحث الثاني وهو تحت عنوان «الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحي»، وينقسم هذا

المرأة حاملة التراث الشعبي؟ . ومن هذا أشرت هذه المرحلة في تكوين ذات توفيق الحكيم الإبداعية، وقد استشهد توفيق الحكيم على ذلك بمقولة تشارلز ديكنز وهو في سن السنين : «إنى دائماً أتغذى وأغذى قصصى وموافاتى بذكريات الطفولة والعصبى» .

مرحلة التشنج الثقافية «فولكلورية»

لقد أطلق الحكيم على هذه المرحلة اسم مرحلة «تكوين الفكر» ، كما يطلق عليها أيضاً في كتاب أدب الحياة: مرحلة التكوين الثقافى، وقد سبق أن وصف المرحلة الباريسية بأنها «سنوات الكد فى سبيل التكوين الفنى» . كذلك لا يتردد أن يبرح فى إحدى رسائله الشهيرة إلى صديقه الفرنسى أندريه، قائلاً له: «إنى الآن غارق فى الأدب العربى أريد أن أدرس قضيتى من أساسها، أريد أن أعيد النظر فى أمر اللغة العربىة - لغتى - وأكشف أسرارها، وأمنع إصبعى على مواطن ضعفها وقوتها. هذا الوقت هو خير وقت أستطيع فيه أن أرى وأميز وأحسن الحكم، فى عينان قد طالتا - منذ أمد ليس بالبعيد- بمختلف الآداب العالمية. ولقد نهجت فكرتى حقاً، إنى أقرأ نصوص هذا الأدب فى عصوره المتعاقبة بعين جديدة، عين عامرة بالصور حافلة بالقرائنات، ونفس رحيمة عادلة صابرة تلمس العال والأسباب، وتطيل التراث والبحث قبل أن تصدر الأحكام» . غير أن هذه الأحكام لم تكن فى نهاية الأمر لصالح الأدب العربى الرسمى، فلذا هو فى نظر الحكيم خلق فنى يبدولى ناقص للتكوين... والسبب فى ذلك بسيط أيضاً، إذا تأملت الآداب القديمة كلها وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى، خذ مثلاً مصر القديمة والهند والإغريق والرومان... لقد كانت المعابد العظيمة والتماثيل الرائعة خليفة أن يعاصرها أدب يضارعها فى قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن (الملاحم والتماثيل والقصص) . ويرجع الحكيم ذلك النفس الإبداعى التكويني إلى أسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية كانت قائمة قبل الإسلام غير أنها سرعان ما تلاشت بقيام الحضارة العربىة الإسلامية وما صاحبها من استقرار سياسى وثراء مادى وفكرى عالمى، فضلاً عن ازدهار الفنون الأخرى باستثناء الإبداع الأدبى (يعنى الأدب الرسمى)، إذ ظل عاجزاً عن مسايرة تلك النهضة الحضارية الجديدة. وقد ظل الأمر على حاله - كما يقول الحكيم - حتى ازداد سوءاً فى عصور المماليك

والعثمانيين، فلذا ما جاء عصر النهضة الحديثة لم يتغير أدبنا، وبطل على ما هو عليه حتى الثلاثينيات من هذا القرن، بوصفه كما يقول: «أدب علب محفوظ من التعبيرات المستعارة، والأساليب (الأكلاشيهات) المستخرجة من خزائن الأقدمين» . وفى ضوء الدراسة الجريئة والرائدة فى رؤيتها (١٩٣٣) والتي كتبها الحكيم آنذاك إلى عميد الأدب العربى والتي نشرها فى كتابه تحت شمس الفكر (١٩٦٨) والتي يؤكد فيها رأيه ورؤيته للأدب العربى الرسمى بأنه أدب «لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تماثيل، إنما هو شىء مرصع جميل يلذ للحس، فسيفساء اللفظ والمعنى، وأرابيسك العبارات والجمل... وحتى إذ يترجمون عن غيرهم يسقطون كل أدب قائم على البناء، فلم يبقوا ملحمة واحدة، ولا تراجمياً واحدة، ولا قصة واحدة. العقليّة العربىة لا تشعر بالوحدة الفنية فى العمل الفنى الكبير... إلخ. ومن ثم، كانت قراءة الحكيم للأدب العربى الرسمى قراءة غائبة تبحث عن منابر صالحة للاستلهم المسرحى وتحقيق مشروعه الإبداعى، كما هو الشأن فى الأدب الغربى، وعلى نحو ما يفعل كتابه الكبار؛ لذا كان السؤال الفارق الذى لا يبارح ذهن الحكيم: ما العمل؟ وكيف السبيل إلى الخروج من هذا المأزق التراثى الرسمى؛ تراث الصفة أو النخبة الذى لم يجد الحكيم فيه ضالته للتأسيسية؟

ثانياً: الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى

فى ضوء هذا المأزق الثقافى والأدبى التراثى لنكب الحكيم على قراءة الأدب الشعبى الإسلامى يحدد مصطلحه بكونه جزءاً من موروثه الثقافى والأدبى؛ لعله يجد فيه سبيلاً إلى الخروج، أو بالأحرى طريقاً إلى الخروج بمشروعه المسرحى إلى حيز التنفيذ، وبالرغم من أن هذه القراءة لم تكن بريئة تماماً عنلذّة، بما هى قراءة باهتة عن منابع الاستلهم من ناحية، وطريقة إلى التأسيس ولأدب مسرحى عربى قادر على الانتماء والانتماج فى بنية الثقافة العربىة من ناحية أخرى، وبما هى أيضاً سبيله - كما يصرح فيما بعد - إلى الانتصار فى معركة «معرفة المجددين مع الجامدين» على حد تعبيره، ومن ناحية ثالثة كان الجامدون يرون فى الكتابة المسرحية والقصصية - آنذاك - فزناً «سوقية ولقيطة» لا تليق بأرباب الأدب الرفيع، من هنا فقد انتهت هذه القراءة به إلى كثير من الاكتشافات الإبداعية - كما يقول - على هذا النحو من الفراء المعرفى والتاريخى، الفنى والنقدى.

الحكيم والوعى المعرفى والتاريخى بالأدب الشعبى

وكانت هذه الاكتشافات التى لم يكن يتوقعها كامنة فى الأدب الشعبى، حيث عثر على مثالبه اليبوغية التى افقدتها - وافقدتها معه العقل العربى والمخيلة العربية - على مستوى الثقافة العالمية والأدب الرسمى. ويشير المؤلف إلى الدور الريادى والتدريزى للحكيم فى هذا الصدد من خلال:

* ريادته الداعية إلى أن الخروج من مأزق جمود الأدب العربى التقليدى أو الكلاسى، وعقد قوالبه الفنية - آنذاك - يمكن فى ضرورة احترام الأدب الشعبى والاعتراف به، وبراء أشكاله الفنية والتعبيرية، بما هو تشكيل أو تعبير جمالى عن روح الشعب، بدلاً من تغييبه أو تهميشه. والاستملاء عليه، وبذلك نسد أو نستكمل ما يفقد أو يفترق إليه الأدب العربى الرسمى من فضلات ونواقص فى اتجاهاته وقوالبه وأشكاله الفنية أو نقص فى أنماطه، أو أعبائه التعبيرية كالملاحم والإبداع القصصى والدراما الشعبية، ويؤكد بذلك أن التراث العربى ليس بدعاً بين آداب الشعوب، وأن المخيلة العربية أيضاً ليست عقيمة كما وسعت بذلك.

* ريادته الداعية إلى الإفادة من الأدب الشعبى باعتباره منبعاً خصباً من منابع الاسترفاد أو الاستلham الفنى الحديث، وأن هذا الاستلham هو سبيلنا إلى التجديد وإلى الرقى بالأدب العربى المعاصر - على حد تعبيره .

* ريادته الداعية إلى العناية العلمية بالأدب الشعبى ودراسته، باعتباره صندوقاً للأدب الرسمى (وذلك قبل أن يحظى بالعناية العلمية والأكاديمية فى بعض الجامعات العربية)، إيماناً منهم بأن هذا الأدب ليس نقصاً للأدب الرسمى، بل هو متمم له.

الحكيم والوعى الفنى والنقدى بالأدب الشعبى

كان تساؤل الحكيم - فى هذا الصدد - «هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى... مؤكداً أن الفن للشعبى العربى - فى جانب منه - فن طليعى حتى بالمفهوم الغربى، بل سابق عليه اعتماداً على قناعاته الخاصة بأن فننا الشعبى قد عرف الأسرار الجمالية قبل كل هذه المدارس الغربية دون أن نلقى إلى مقصده بالألوان ولطالما انتهنا عرائس المولد/ الحلاوة، ومخزوقاتها العجيبة

المختلفة من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق ملونة ومذهبة ومقنصنة، وقطع زجاج وصيدى بأنها أعمالاً بدائية قبيحة ساذجة... دون أن ندرك أنها بصورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن فى أوروبا».

تجليات الاستجابة المولكلورية فى تأسيس المشروع المسرحى للحكيم

لقد تحقق فى فترة الستينيات المشروع المسرحى للحكيم - فى معظمه - متكاملاً أساسياً على فئتنا الشعبية - سواء أكان ذلك على مستوى التأليف أو على مستوى التجريب التأسيسى، إلا أن الحكيم منذ نصوصه المبكرة عمد إلى تجاوز الجهود المسرحية السابقة التى كانت تقوم على الترجمة والاقتباس والتعريب والاستلham الأساتيكى أو السكونى للتراث الشعبى - ومن ثم تجاوز ذلك كله إلى التناص الثقافي أو التناص الجذلى الديناميكى مع التراث الشعبى، لهذا لا غرو أن يعد الحكيم رائد الأدب المسرحى بالمعنى الفنى لا التاريخى، وقد قدر له أن يكون صاحب الشرف فى خلق أدب مسرحى يثرى حقيقى مبدع للمرة الأولى فى تاريخ الأدب العربى. من هنا فقد طرح الحكيم تساؤلاً مهماً: «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالم، وأن نتحدث لنا قائلًا أو شكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟». ويردف قائلاً: «إن الإجابة عسيرة، وتحقيق ذلك عسير... ورأيت أنه للبحث والتفتيش داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر، هناك فقط تكون بعيدين عن جميع المؤثرات الداخلية، فما هى المرحلة السابقة على مرحلة السامر؟ إنها ولا شك المرحلة التى كنا فيها بعيدين جداً عن فكرة التمثيل أو التفتيش... إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الكاوتية والمداحين والمقلدين».

مرحلة التأسيس الموضوعاتى

فى هذه المرحلة استلهم الحكيم النصوص الشعبية على مستوى المحتوى الموضوعاتى باعتبارها أفكاراً ورؤى وقضايا جمعية تشكل العمود الفقري للأدب والفن فى رأيه، ومن ثم يعمد إلى التناص معها، تماهياً، أو تعارضاً، أو تحوُّلاً فى كثير من نصوصه المسرحية، على نحو ما نرى فى أعماله الكثيرة المتخالفة مع النصوص الشعبية ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان فى كونه وفى مجتمعه.

مرحلة التأسيس الفني

فى هذه المرحلة، استلهم الحكيم الفن الشعبى فى تأسيس/ تأسيس مذهب أو اتجاه فى عرى الجذور، يمكن أن يكون قادراً على مسايرة أحدث المذاهب الفنية أو الاتجاهات المسرحية الغربية، بل قد يكون بديلاً عنه ومغايراً له فى الوقت نفسه، كما فعل فى مسرحية *يا طالع الشجرسة* (١٩٦٢) التى دشنت بها تيار *اللامعقول* فى المسرح العربى، فكتب بعدها مسرحية *الطعام لكل فم* (١٩٦٣) ومسرحية *مصير صرصار* (١٩٦٤) ومسرحية *الصرصر ملكا* (١٩٦٥) وغيرها.

مرحلة التأسيس الأدبى

إن الحكيم فى هذه المرحلة قد استلهم التراث الشعبى فى تأسيس/ تأسيس قالب أدبى، أو شكل مسرحى عرى الجذور يصارح به القوالب المسرحية العالمية، ويمكن غرسه بين الأنواع الأدبية فى الأدب العربى الحديث، فلا نشعر عندئذ بالتغريب، ويحقق هذا القالب المسرحى الذى استلهمه الحكيم ثلاث غايات هى: غرس اللوح المسرحى فى الأنواع أو الأجناس الأدبية العربية الحديثة، والارتقاء بالفكر المسرحى وقضاياه إلى مستوى الشعب على اختلاف طبقاته وفئاته الاجتماعية والثقافية وهو ما يسميه *(بشعبية الثقافة العليا)*، وأخيراً يعالج مشكلة العجز عن إنشاء المسرح ودر العرض فى الدول الفقيرة.

مرحلة التأسيس اللغوى (الحوار)

من المعروف أن توفيق الحكيم أول من استخدم اللغة العامية فى نص مسرحى مطهر، مستلهماً بذلك لغة النصوص الشعبية، ويقول الحكيم فى محاولته التجريبية فى البحث عن لغة مشتركة: يبنى الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية التى تليها حياة بعض الشخصيات العادية، وهذا ما أسماه باللغة *الثالثة* التى يمكن أن يلاقى عدداً من الشعب كله. وعلى هذا النحو يركن *التناص اللغوى* - على مستوى الحوار عند الحكيم - ضرباً آخر من *التناص الإيجاسى*، يمتلئ فى أساسه من اللهجة الشعبية أو الشفاهية ليرتقى بها إلى لغة الصقوة الكتابية.

مرحلة تأسيس المسرح للشعب أو شعبية المسرح

ويعنى بها الحكيم هذا المسرح الذى يكتب عن الشعب، ويمتلك الشعب وينفع الشعب، والمآثل لمسرح الحكيم سيجد أن

الكفاءة الفرائضية للحكيم فى مجال الأدب الشعبى المصرى والعربى لم تسهم فى تحقيق مشروعه المسرحى التأسيسى والتجريبى فحسب، بل ساهمت أيضاً فى تكوين مرجعية فولكلورية عميقة وفاحصة، وهذه المرجعية المتفردة جعلته يمتلك رؤية ريادية تنويرية أفضت به إلى نتائج عدة منها:

١ - أن يظن منذ العشرينيات إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة للخبذة آنذاك، نظرتها الدونية إلى الأدب الشعبى، وتجاهل إمكاناته الجمالية والفكرية فضلاً عن وظائفه الجمعية الحيوية.

٢ - أفضت به أيضاً إلى تطوير وظيفة الأدب فرض النظر إليه باعتباره أدب السلطة والأستقراطية الثقافية التى تدور فى فلكها يوم كان الحاكم فرداً.

٣ - أفضت به أيضاً هذه القراءة الفولكلورية إلى امتلاك رؤية نقدية عميقة وقادرة على اكتشاف ما تتطوى عليه فنونا الشعب من قيم جمالية ومن اتجاهات أو مذاهب فنية، ومن رؤية فكرية عميقة (جمعية).

٤ - أفضت به أيضاً إلى أن استلهم التراث الشعبى فى مرحلتى التأسيس والتجريب يبنى ألا يتوقف عند الاستلهم الأساتيسى - تركيباً ودلالة - الجامد أو المحاكاة المتناهية.

٥ - جعلته أيضاً يظن - فى ضوء شرط المعاصرة - إلى أن التجديد يبنى أن يكون مرهوناً برؤية مستقبلية متجاوزة للنص الشعبى الموروث، فالتجديد الذى يتحدث عنه الحكيم لا يعنى الانفصال أو الانفصام عن الجذور، كما لا يعنى الانقطاع أو القطيعة مع المستقبل، بل يبنى المزج التبادلى بينهما. وبهذا يتحقق مفهوم *التناص* لديه على نحو إيجابى متجاوز لا على نحو استاتيسى متجاوز.

٦ - جعلته هذه المرجعية الفولكلورية يظن أيضاً إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الشعبية الأخرى والأساطير العالمية، وأن يتعاطى معها ويستلهمها - برؤية عربية شرقية مؤمنة - فى كثير من آثاره المسرحية.

ثالثاً: أنماط من التناص (الفولكلورى)

إن نصوص الحكيم الروائية والدرامية التى تتناص مع النصوص العربية الشعبية متعددة، تتفاعل معها وتتعلق بها،

جزئياً أو كلياً، متعائلة أو متعارضة معها، ضمن أنماط أو علاقات التعددية النصية أو المتعاليات النصية، على خلاف في الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي (Transxtextualite)، وقد اكتفى المؤلف في دراسته بانتخاب أربعة نصوص مسرحية للحكيم: مسرحية نهر الجنون (١٩٢٨) نموذجاً للتماهي النصي، القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة كاملة، على المستويين: التركيبي والدلالي - مسرحية مجلس العدل (١٩٧٠) نموذجاً للتوالد النصي القائم على استعارة حكاية شعبية شبه كاملة، من حيث البنية النصية - مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجاً للمقتضاض المضمهر أو المضمعن القائم على استعارة بعض العناصر السردية الفولكلورية المضمرة أو غير البنية الدلالية - مسرحية يا طالع السرحي؛ على مستوى البنية الدلالية - مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجاً لنوع مركب من التناص، وقد اقترح المؤلف تسميته باسم الميئاتناص، حيث يمكن التناص هنا - فينياً ودلالياً - على ما بين النصين المسرحي والشعبي من تعالق ما ورائي، أي كامن فيما وراء النصوص ذاتها.

ومتابعة للاهتمام الموسع الذي أعطاه المؤلف لمسرحية يا طالع الشجرة وللمطامياتناص الخاص بها فسوف نكتفي بإسقاط (إضاءة موسعة نسبياً) على هذا للمطامياتناص من التناص الذي يقوم التفاعل أو التعالق النصي فيه على مسا وراء النصوص.

مسرحية يا طالع الشجرة ومطامياتناص

يتحقق التناص الماروي، بين الأغنية الشعبية والمسرحية، فالأغنية قد تبدو عتيقة «الشكل والمضمون» لمن لا يعرف رموزها الصوفية، ولكنها ليست كذلك - في دلالتها العميقة - إذا ما قمنا بفك طلاسمها ومعرفة رموزها وروايتها الجمعية (الكرونية) للعالم، على نحو يتفق تماماً ورواية الحكيم الذاتية للعالم، وإذا كانت الأغنية عتيقة الظاهر أو الشكل، لا معقولة المقلب/ البنية/ التركيب، لكنها «معقولة» الباطن/ المعنى/ الرؤية/ المضمون/ الدلالة، كالمسرحية سواء بسواء، ظاهراً للعبث أو للامعقول، وباطناً للالعبث أو المعقول.

فعل التركيب المسرحي وتجاوزه عقدة التبعية

يقول الكاتب: إن الرغبة قد تاجعت - مرة أخرى - لدى توفيق الحكيم في التجريب المسرحي، وذلك إبان سنوات العمل التي قضاهما توفيق الحكيم في باريس (١٩٥٨-١٩٦٠)، ويضيف الكاتب أن المجتمع المصري والعربي أصبح في ذلك الوقت مهيباً سوسيو ثقافياً وفنياً لقبول مثل هذا التجريب

باعتباره فعلاً حداثياً مرغوباً فيه. وتصادف أن كان الفيار أو المذهب الفني المهيم على الحركة المسرحية المعاصرة، هو تيار مسرح العبث أو مسرح اللامعقول - على حد تعبير الحكيم - وكان عليه أن يخوض فعل التجريب المسرحي «معتالاً»، مع هذا التيار أو الاتجاه الفني السائد، ومسابقاً له. ولكنه - في الوقت نفسه - كان يخشى السقوط في دائرة الاتباع أو التبعية للمسرح الجلي الغربي، والانهزام بالتقليد المستعمر - وهو اتهام وارد بقوة - فيفقد فعل التجريب لديه نشوة الإبداع ولذة التجديد. من ثم، فما المييل إلى إنجاز فعل التجريب في ضوء هذه المعادلة الصعبة التي تجمع بين عتيقة الشكل ولاعبية المعنى، أو بين اللامعقول والمعقول في آن. وهل من سبيل إلى تجذير فعل التجريب لديه وتأسيسه على نحو يجعل من مسرح اللامعقول/ انهماكاً أو مذهباً فنياً عروبياً تمتد جذوره في أعماق الحرية القدية العربية، قبل أن يعرفه الفن الغربي؟ وهل يقوم تيار اللامعقول العربي على عبثية الشكل الناجمة عن عبثية المعنى إذا كان قائماً بالفعل في النص الشعبي؟ ثم إلى أي مدى يمكن أن يتصل هذا المعنى بمناخه الأولى في الثقافة الشعبية الموروثة وروايتها الجمعية للعالم؟ وإلى أي مدى يمكن أن تقتناص هذه الرؤية الجمعية للعالم في النص الشعبي مع رؤية الحكيم الزنانية للعالم في نصه المسرحي الجديد؟

مسرحية يا طالع الشجرة والبحث عن المعنى:

يشير الكاتب أن رغبة الحكيم التجريبية تسعى إلى التجريب في إطار عبثية الشكل وعقلانية المضمون، ويضيف الكاتب أن فنانا الشعبي في جانبه اللامعقول أو العبثي يشي - واعياً أو لا واعياً - بأشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئاً، وتكمن المشكلة في فهم النص أو ما يقوله الفن الشعبي لأنها كامنة في الإنسان لا في النص الشعبي، غير أن أية قراءة فولكلورية ثابتة يمكن أن تخدق هذا النص وأن تفنن مغاليقه، فيجرح عنقذ بأسراره الكبرى. ومن ثم، فالعيب فيها لا في النص، النص الكروني والنص الشعبي معاً.

آفاق التناص بين المسرحية وأغنية يا طالع الشجرة

لقد تناص الحكيم مع الأغنية الشعبية على مستويين: مرة باعتبارها أغنية شعبية يريددها الأطفال، وهنا استفاد من الشكل الفني العبثي للأغنية، كما هو ذائع بين الأطفال. ومرة باعتبارها أغنية صوفية عندما كان الصوفية يشدونها في حلقات الذكر، وهنا تناص معها على المستوى الدلالي.

١ - التفسير الميثولوجي لأغنية يا طالع الشجرة

إن الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة.....) (***) فسى مجملها بنية رمزية دينية، ذات أصول ميثولوجية، وتحمل رؤية أنطولوجية تعود إلى آلاف السنين، قبل أن يتحول معناها عند المسلمين - إلى نص صوفي رمزي يعبّر عن المضمون الروحي الميثولوجي ذاته. ومن ثم، فالأغنية تحمل تأويلاً روحياً، ورؤية صوفية للكون والوجود والحياة... وكان قوامها في الحالين: الميثولوجي والصوفي؛ فهي على المستوى الأنطولوجي والميثولوجي تتحدث عن قصة الوجود الإنساني في اللاوعي الجمعي، منذ لحظة الخروج من الرحم السماوي (الطرد من الفردوس) مما يعطى حتمية انفصال الإنسان - منذ لحظة الميلاد الجردى - عن الشجرة الكونية المقدسة؛ شجرة الحياة وعنوان البحث والتجدد، ورمز الخلود؛ فهي في الأساطير المصرية - على سبيل المثال - شجرة الحياة المقدسة، وذات الأنداء الهائلة التي ترضع الفروع لتلدح الخلود، وهي أيضاً شجرة البحث أو شجرة الميلاد التي تلعب دوراً أساسياً ومهماً في بحث أريوريس.

يؤكد المؤلف في خاتمة الكتاب - تحت عنوان خلاصة وتركيب - أن الحكيم مدين في تحقيق مشروعه

المسرحي للأدب الشعبي خصوصاً والفن الشعبي عموماً في أهم مفاصله التكوينية أو التأسيسية والتجريبية على مستويات ثلاثة هي:

١ - المستوى الموضوعاتي: في اختيار الموضوعات والنماذج الإنسانية الشعبية «أقنعة مسرحية» في مجال التأليف، لغايات معاصرة؛ فكرية وسياسية.

٢ - المستوى التجريبي: في اختيار اتجاهات فنية شعبية موازية لأهم الاتجاهات أو المدارس والمذاهب المسرحية الغربية آنذاك.

٣ - المستوى التأصيلي: في اختيار قوالب تمثيلية شعبية يمكن من خلالها تشكيل قالبنا المسرحي المفارق للقالب الغربي عموماً ومسرح الطبعة الإيطالية خصوصاً.

ويضيف أن ثمة غايتين أخريين، على المستوى الثانوي للدراسة. الأولى وهي أن الحكيم ليس رائد المسرح العربي الحديث ويحسب، بل هو أيضاً رائد فولكلوري من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبي والفنون الشعبية، والثانية هي أنه في اعتصام الحكيم لثقافته الشعبية منذ سنوات تكوينه الفولكلوري المبكر ما يخفف من غلواء الاتهام الموجه للحكيم بديعته للثقافة الغربية وتكرهه للثقافة العربية.

الهوامش:

(**) يا طالع الشجرة
تلمب وتسقيني
هات لي مكال بكرة
بالمعلقة الصبى



جحا المغلوب الساخر الفائز دائماً بين الحقيقة والفولكلور

صبحى موسى

الشعبي وبين منشئها العثى التاريخى الواقعى، والخلوص من المقارنة بين هذين العالمين وتطورهما بؤية نظرية تقدم لنا معرفة ثقافية شاملة عن تطور سيكولوجية الفكر العربى منذ منشأ الأسطورة حتى وقتنا الزمان، وهو عمل لم يتخذه به بجلاء حتى الآن سوى الراحل العظيم، وفيذنا الكتاب أيضاً فى معرفة الأسلوبية التى تمتع بها التجار جامعا ما بين العلم والأدب والفلسفة، وهى أسلوبية تشابه أسلوبية الجغرافى للجليل جمال حمدان، كما يوقفنا على معرفته الشمولية بتفسيره التراث والتاريخ العربى القديم والوسيط والحديث.

أما المستويات الأخرى، فيمكننا رصد ما من خلال حديثنا عن شخصية ملفزة كجحا العربى التى يصعب تتبع تطورها ومعرفة منشئها وحقيقتها ودرورها الاجتماعى والسياسى فى الشرق الأوسط طيلة ألف وأربعمئة عام. لكن للتجار فى كتابه البالغ خمسمائة صفحة من القطع المتوسط يفك هذا الغزل المتشاكل على سهل فى ثلاثة أبواب هى شخصية جحا بين الواقع للتاريخى والرمز الفنى، فلسفة النموذج الجحوى، الدراسة لثقافة النموذج الجحوى.

يشتمل كل باب على ثلاثة فصول، وكل فصل على نقاط عدة مرمزة به أولاً وثانياً و... إلخ.

يحتل كتاب «جحا العربى» شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير الصادر فى طبعة جديدة مؤخرًا عن مكتبة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة أهمية كبرى للباحثين الفولكلوريين على مستويات عدة، أولها يتعلق بالمؤلف الباحث والأكاديمى الجليل الراحل عن دنيا منذ برهة قليلة د. محمد رجب التجار، فهذا للكتاب كان رسالة لليل درجة للمجستير التى نالها الراحل عام ١٩٧٢ من جامعة القاهرة، ثم صدر فى طبعته الأولى عام ١٩٧٨ من سلسلة عالم المعرفة بالكويت، ثم فى ثلاث طبعات متتالية خارج مصر، وهذه هى الطبعة الأولى له فى القاهرة. وبغض النظر عن الطبعات الكثيرة - التى تدل على أهمية الكتاب وأهمية مؤلفه فى مجال البحث الفولكلورى - فالكاتب فى حد ذاته يمثل أهمية بحثية فى المنطقتين الفلسفية لمحمد رجب التجار، وتطور رؤيته - فى حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى، وببردة البوصيرى، والنثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ومن فنون الأدب الشعبى فى الحرائث العربى، وأبو زيد الهلالي - التى لم تخرج كثيراً عن رؤيته الفكر لعلم الفولكلور فى جحا العربى، هذه التى تبحر فى دراسة الظاهرة الفولكلورية فى الواقع والربط بين تطورها الشفاهى الجماعى

وهو الغلط في الوسيلة مع صحة القصد، وبين الجنون وهو الغلط في كليهما، وذهب إلى أن جحا كان يتحاقق وهو ليس بأحمق، وذلك لطروف عصره التي شابهها الكثير من الاضطرابات السياسية والنزعات الفكرية، فيمكن أن يشهد نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية وما حدث فيها من قتل بالجملة وعلى أُمون سبب، وقد نسبت له حكايات مع مؤسس الدولة الناشئة (أبو مسلم الخراساني، وأبو جعفر المنصور) وقد أنقذه تحاققه الظريف من سيف ويطش كليهما، وعلى حد قول جحا في إحدى مآثراته «حمق يعولني خير من عقل أعوله».

وإذا كان الحال هكذا مع الوجه العربي لجحا، فإنه ليس بأقل تعقيداً منه في الوجه التركي الذي حمل اسم الخوجة نصر الدين جحا، فإذا كانت المصادر أكدت أن جحا العربي ولد في النصف الثاني من القرن الأول الهجري وعاش ما يزيد عن مائة عام ليتوفى سنة ١٦٠ هجرية، فإن المصادر التاريخية تختلف حول زمن حياته كوجه تركي تنسب له الكثير من الحكايات مع ملوك وغطاة الترك أشهرهم ليومر لك الذي اتخذ واحدًا من حاشيته بعد أن سأله هل أنا ظالم أم عادل؟ فأجاب أنه ليس بظالم ولا عادل، لكنه سيف الله الذي جرده على عباد الظالمين، فجحا جحا مما حاق بغيره من العلماء، ونجت قريته مما حاق بمخيلاتها من القرى، وبذات تناوتر نكت وسخرات الشعب التركي من طاغية كديور لك جعل جحا يكيل له الصاع صاعين كلما حاول التندر على حقمة دون أن يخرج جحا عن إطاره الشعبي كمتحاقق ظريف بين يدي طاغية جبار. ومن ثم، فإن النجار يذهب إلى أن العلماء اختلفوا فرقتين حول زمن حياة الخوجة «المعلم» نصر الدين، الأولى قالت بأنه عاش في القرن الثالث عشر الميلادي معتمدة على قصيدة للشاعر التركي «لمعي» المتوفى عام ١٥٣٣ التي أكد فيها أن الخوجة عاصر حياة لمشاهايد حمزة في القرن ١٣، كما اعتمدوا على مخطوط قديم ورد فيه أن جحا كان معاصراً للسلطان علاء الدين السلجوقي في هذا القرن، لكن الفقرة الثانية ذهبت إلى أنه عاش في القرن الرابع عشر وذلك من خلال رحلات وقصص إكسبليا شلي وما ذكره من نوادر بين جحا وتيمور لك. بينما ذهب آخرون إلى أن جحا التركي لا وجود له على الإطلاق معتمدين على ما تواتر عنه من حكايات لها أصول في جحا العربي. ومن ثم، فهو نسج شعبي فني خالص لمواجهة أحداث سياسية عنيفة ومضطربة.

ويمكننا أن نستطلع المستوى الأول لأهمية الكتاب لدى باحثي الفولكلور من خلال الباب الأول، فالنجار لا يتعامل مع الظاهرة من أعلى إلى أسفل ولكن العكس. ومن ثم، فإنه لا يذهب إلى إثبات الواقع التاريخي لشخصية جحا من خلال البحث في كتب التراث بضغط أزرار عدة على مسانيج الحاسب الآلي، ولكنه يجمع في البدء كل ثنات الظاهرة ويقوم بتقسيمها حسب ما يجمع إليه من عناصر، ثم يحاول التأكد من صحة فرضياته وعناصره بالبحث في الوقائع التاريخية، هذه التي تلحه أحياناً شائناً لا حدود له، يقوم بتنميقة وترتيبه وتحليله والبحث فيه من مؤكيدات لشكوكه وفرضياته التاريخية لكيفية عمل وتطور النموذج الجحوي كما أسماه، ثم يقدم صياغة تاريخية اجتماعية فلسفية لما توصل إليه من نتائج. ومن ثم، فإننا نجده يقسم شخصية جحا إلى جحا للعربي «دجين أبو الفصن لوح بن ثابت النربوعي البصري الفيزاري المعروف بجحا»، وهو من التابعين، رأى أنس بن مالك، وروى عن أسلم مولى عمر بن الخطاب، وهشام بن عروة، وروى عنه ابن المبارك، ومسلم بن إبراهيم والأصمعي وآخرون. وقال النمائي إنه ليس بثقة، وقال الشيرازي في الألقاب أن للذي يقال عنه مكتوب عليه، وأنه كان فتى ظريفاً لا جيران مختلون يمازحونه ويؤيدون عليه. بينما قال ابن حبان: «الدجين» تروم أحداث أصحابنا - المحدثين منهم - أنه جحا، وليس كذلك ولكن وفاتها معاً في سنة ستين ومائة، وأما جحا فاسمه لوح، قال الحافظ ابن عساكر: عاش أكثر من مائة سنة، وفيه يقول عمر بن أبي ربيعة:

«لهبت عقلي، وتلعبت بي حتى كأني من جلوتي جحا»

ويذهب النجار إلى أن القدامى ترجحوا من نسبة النوادر التي يتناقلها الناس إلى هذا التابعي الجليل فذهبوا إلى أن أبو الغصن ليس جحا، لكن الأخير عاش في زمنه ومات معه في العام نفسه، وهذا ما جعل النجار يؤكد على أن الشخصيتين شخصية واحدة؛ لأن ما يجمع بينهما من متشابهات أكثر مما يفرق بينهما من اختلاف في أن هذا كان تابعياً محدثاً وأن هذا شاع عنه الظرف والغفلة والجنون. متعباً في ذلك ما ورد من أخبار عنه لدى الجاحظ، والآبي، وابن اللديم، والميداني، وابن الجوزي، ومكي بن إبراهيم، وابن شاذكر، والدميري، والجوهري، وابن حجر العسقلاني، والفيروز أبادي وغيرهم، حتى العقاد في عصرنا الحديث، وقد فرق النجار بين الحق

حتى أفغانستان والشيشان شمالاً. ولما كانت هذه الفترة من الصراع التركي المغولي - وهم أشد القبائل بأساً حسبما يقول ابن خلدون - لا تسمح بخلاف مع الحاكم أو نصح له فقد نشأ جحا للتركي الواعظ الساخر، ويذهب النجار في بابه الثالث عن الدراسة الفنية للنوادر الجحوية إلى أن الفارق بين النوادر التركية والمصرية يكمن في أن الأولى تميل إلى الإسهاب في الحكاية مع الانتهاء بالموعظة والإرشاد، بينما تركز الثانية على الاقتضاب والمفارقة الساخرة، فهدف الأولى وعطى في المقام الأول بينما الثانية هدفها فنى ساخر في المقام الثاني، ويؤكد النجار على أن النموذج الشعبي أياً كان بلا حدود ولا وطن، فهر ينتقل مع انتقال البشر الذين لا يتوقفون عن الترحال والقتل، لكن نشاطه والاشتغال عليه في مكان ما يتوقف على الشروط التاريخية الواجب توفرها لازدهاره، وهو ما حدث مع للقاضي نصر الدين خوجة في كل البلاد التي دخلها، فقد عرفته إيران باسم الملا نصر الدين، كما عرفه الرومان والشرق الأقصى والأبني باسم للقاضي نصر الدين جحا.

ويجىء المستوى الثالث من أهمية هذا الكتاب للدارسين في هذا التبع المذلل من قبل النجار لكل النوادر الجحوية في الشرق الأدنى، والوقوف على ما ترجم منها إلى الغرب وما ترجم من الغرب والفرس والترك إلينا كمصريين، وأثر ذلك على الآداب في الغرب والشرق خاصة مصر، فقد كتب أحمد علي باكثير مسرحية مأخوذة من إحدى النوادر بعنوان «مسار جحا» عرضت عام ١٩٥١، ونشر فريد أبو حديد رواية له عام ١٩٤٧ بعنوان آلام جحا، ونشر كامل الكيلاني سلسلة كتب للأطفال بعنوان «قصص جحا» ونشر فتحي إبراهيم سلسلة مشابهة بعنوان متفرقة عن نوادر لجحا. ولعل هذا التبع والانتقال من جمع ودراسة المأثور الشعبي إلى التحقق من أصله ومقتله التاريخي وتطوره الأسلوبى والفنى واختلافاته بين الشعوب وما ساد منه وما اختفى أو تخلصت منه الذاكرة الشعبية «لأنه لم يعد يتناسب مع ظروف ومفردات واقعها. ثم الانتقال، ليس إلى أثر هذه الظاهرة الفولكلورية على سلوك الناس ومدى تمثلهم لها في واقعهم فقط، ولكن كيف انتقلت إلى الشعوب الأخرى وكيف أثرت على آدابهم وأفكارهم وما وجه التشابه بين الظاهرة وما لديهم من ظواهر مشابهة في فولكلورهم، وكيف يمكن أن نستفيد من تقنيات العصر الحديث

أما المستوى الثاني من الأهمية، فيجلى في الوجه الثالث وهو جحا المصري، فزعم أن المؤلف يعرف بدلالة أن جحا ليس مصرياً، غير أن حياة المصريين العذبة وقلة حيلهم تجاه ما يلقونه من بطش وسخرة ونهب دائم لأموالهم ومعاشرهم جعلتهم يعلون من قيمة الطغراف المتحايين على جبروت السلطان، ومن ثم بمجرد وصول النموذج الجحوى لديهم حملوه بالكثير من أفكارهم وفلسفاتهم وسخرتهم وتحاييلهم، ولعل مقولة مثل قالوا: يا جحا الحرمة أخذوا بقرة أبوك، قال: عند الحرمة زى عند أبوياء هى مقولة مصرية واضحة تمثل فلسفة المصريين السالبة في المقاومة، وتؤكد تاريخهم المتوالي من السخرة والهوان، كما تؤكد الحقيقة البديهية التي لا يعترف بها العقل الظاهر بمنطقياته المعقبة، وهى أن المصريين ما كانوا يشعرون في ظل حكم المماليك أو غيرهم بأنهم يمتلكون شيئاً ما، حتى أن سرقة البقرة التي من المفترض أن تدر عليهم اللبن والمصروف اليومي لا تزعجهم في شيء؛ لأنهم هكذا أو هكذا لا يستفيدون منها شيئاً، بل قد تمثل لهم راحة من الشقاء والعناء اليومي بلا ثمرة نهجى، وفي هذا الجزء - جحا المصري - تتجلى عبقرية النجار في التحليل النفسى والتاريخى والفلسفى للمجتمع المصرى فى القرون الوسطى، وقد ذهب إلى أن المجتمع المصرى هو الذى أعطى أبو الفصن المصروف بجحا حياة أقوى بعد انتقاله بوصفه نموذجاً ساخراً إلى مصر فى عهد الدولة العباسية، حتى أنه أصبح نموذجاً حياً وليس شخصية تابعة عرف عنه الظرف والتندر في مجتمع صارم، ونهب النجار إلى أن الأتراك عرفوا النموذج الجحوى قبل القرن الثالث عشر الميلادى، لكنه لم يصبح نموذجاً تركياً جلياً إلا بتوافر الظروف التي جعلت الأتراك يهبطون عن رمز يسقطون من خلاله سخرتهم على الحكام، ولعل فترة قيام الدولة العثمانية الأولى في زمن مراد الأول وحروبه ضد الممالك التركية وإنزاعه ملك السلجوقيين ثم صراع بيازيد خان من بعده مع الدول المسيحية في آسيا الصغرى وتغلبه عليهم، ثم دخوله في صراع مع تيمورلنك أدى إلى تجريد الأخير حملة عسكرية لم يشهدها الشرق حتى في عصر هولاكو لتأديب بيازيد، ثم أخذه في قصص من الحديد والعودة به إلى سمرقند ليموت في قصصه الحديدى قبل دخولها، ثم ما يلبث أن يعود العثمانيون من جديد ليعيدوا بالسييف ما انتزع منهم فاتحين آسيا الصغرى بأكملها وبانين إمبراطورية تبدأ حدودها من الصومال واليمن وجنوب مصر

فى تطوير تراثنا الفولكلورى وجعله وميلنا لفتح العالم ثقافياً من جديد. وهذا ما انتهى إليه النجار مذ ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً فى رسالته هذه .

بقى أن نشير فى نهاية مقالنا إلى أن النجار عرض لكيفية تطوير الخيال الشعبى لشخصيته الملهمة - جحا - من الشكل الرسمى (التابعى المحدث المتندر) ليكون كل أوجه الحياة: بدءاً من القامضى ونديم الحاكم ولتتهاء بالالص والصعلوك والفاحش، مروراً بالزوج والابن والأب والمتزوج والمطلق والطفلى وغيرها من الأشكال الاجتماعية، وقد جاءت للشخصية ومعكوسها فى النوادر، وكأن الراوى كان يسأل نفسه: وماذا لو أن جحا كان فى الموقف الضد؟ ويجب دائماً الخيال الشعبى بنوادر ومواقف تثبت أن جحا كان سيكون هو الأنكى فى كلا الحالتين، وحتى مع رغبة الراوى فى جعله هو الأغيبى لأننا سنشعر أن الموقف صنع خصيصاً ليكون البطل الشعبى (ملك الترس) فى موقف الأبله أو المغلوب، لكن جحا حسبما أراده هذا الخيال لا يفارق خفة ظله، فهو لم يأت ليكون تقيل الوطء فى أى دور من أدواره، ولكن ليكون الحكيم اللبق النظريف المتحماق عن عمد والرايح دائماً، جاء ليكون

المحبوب والمصاحب والسامر ومفرج الكروب بتهقه تخرج من المغلوب على أمره، ومن ثم فقد قام الخيال الشعبى بدور آخر مع نوادر هذا الأبله الحكيم بانجترام مقولات من نوادره للتصريح مثلاً بليغاً، تتوقف حكمته على الصيغة التى نلقيه بها، فحين نقول «البغل فى الأبريق» فإن هذا يعنى استدعاء المسخرة وأن من أمامنا محض خيالى أو مجنون. أما إذا قلنا «هو فيه حد يصدق أن البغل فى الأبريق؟»، فهذا يعنى أننا نعرف حقيقة لو أعلنها فلن يصدقنا أحد، وربما يتهمنا بالجنون. ومن ثم فقد قام النجار بتقسيم جحا إلى موضوعات حال فيها أغلب النوادر التى تواترت فى كل موضوع، ثم رصد عدداً من المقولات التى اجترأت وصارت أمثلة شعبية تحتاج إلى دراسة مطولة، ولم يكن هدف النجار جمع النوادر أو الأمثلة ولكن التحليل والدراسة المقارنة سواء التاريخية أو الشعبية لدى الأمم التى تبنت أو استضافت النموذج الجحوى فى حياتها، منتهياً إلى أن جحا لم يأت فى خيال أى من الشعوب حاكماً؛ لأنه لم يكن من صناعة الحكام، وأن جحا لا يزال حياً بداخل كل منا، أو على حد قول أسنان المسرح الجليل زكى طليمات فى تقديمه لمسرحية على أحمد باكثير: «كل منا جحا، فى وقت ما».



الأدب الملحى

فى التراث الشعبى العربى(*)

تأليف: محمد رجب النجار

عرض: أحمد بهى الدين أحمد

(*) د. محمد رجب النجار، الألب الملحى فى
الفرات الشعبى العربى، الهيئة المصرىة
العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٦

قبصرىة، بل كانت طبعىة. حقیقة مناع منها التكریر لظروف
دینیة وبیعیة أحاطت بهواکیره الأولى، ولعل بعض سیرنا
الشعبیة استطاعت أن تعبر عن بعض هذه البواکیر، وکیف
كانت الذائقة العربیة القدیمة. فمسیرة سیف بن ذى یزن
أضاعت لنا نقطة تاریخیة عاشتها الجزیرة العربیة لم یرسدها
الأدب الفصحیح أو الرسمى بقدر ما رصدها السیرة. كذلك
السیرة الهلالیة عرضت لقبیلة بنى هلال والى كان لها دور
مهم فى العصر الجاهلى، والیزر سالم وعنترة، مما لم یتذكره
لنا الأدب الرسمى الکامن بین یدینا.

والحق أن السیر الشعبیة العربیة خاصة - اللى لاتزال تروى
شفاهة حتى الآن - کشفنا لنا تلك العلیة الشفاهیة اللى انتقل
بها الأدب العربى عبر عصوره إلى أن جمع على یدى الرواة
والتغویین حتى استوى بین الطروس. وهذا يدل على نباهة
الذهنیة العربیة، والى کیلت لها الذهم بالمساجة والقصور
وعدم القدره على إنتاج وتلقى أشكال ناضجة من الإبداع
الإنسانى. ومن هنا أتت أهمیة الدراسة اللى قدمها د. محمد
رجب النجار فى کتابه «الأدب الملحى فى التراث الشعبى
العربى، والى انطلقت من رؤیة تدعو إلى إعادة الثقة فى
ذواتنا وتراثنا بعيداً عن التبعية المطلقة للثقافة الغربیة، تلك

قدم الإبداع الشعبى العربى عبر تاریخه المریق قلوباً
شعی، استطاع من خلال ابتعاده عن فلكه المسلطة المانحة للفقوذ
والمال أن یتجاوز ألق الأدب الرسمى الذى یضیق أحياناً عن
التعبیر عن مکتون النفس الإنسانىة إلى أفاق رحبة رسمت
أحلام الشعب العربى، وعالجت بعض مهموم وآلامه، وخففت
عنه وطأة المعاناة فى ظل حقب مظلمة أحاطت بالشعب
العربى طوال تاریخه الطویل.

ولعل الملاحم العربیة أو السیر للشعبیة من أقوى الفنون
الشعبیة تعبیراً عن مکتون النفس الإنسانىة العربیة، فقد كانت
الاعتمادات والأخطار الطامعة والمترصبة بالمحصارة العربیة
وذهنیة الإنسان العربى الخط الرئيسى الذى سارت فى فلكه
ملاحمنا العربیة، فمن محاولة إثبات عروبة الدولة العربیة
بمفهومها للواسع كما فى سیرة سیف بن ذى یزن إلى التأكيد
على قدرة الشعب العربى فى التصدى للحملة الصلیبیة كما
فى سیرة الأمیره ذات الهمه ، إلى شغف العربى باختیار
أبطال منه متناسین اللون والرقم كما فى سیرة عنترة والسیرة
الهلالیة، ولم تكن تلك الاعتمادات فقط سبباً أوحد فى إبداع
سیرنا الشعبیة، بل تصافرت معها أسباب أخرى كان من أهمها
أن الإبداع العربى شأنه شأن أى إبداع إنسانى لم تأت ولادته

المعادل للمصطلح الأدبي العالمى للملحمة الشفاهية Oral Epic. ويقوم مصطلح السيرة بهذا المعنى الاصطلاحي على مجموعة من القصائد منها: القصائد الغزلية والفناء التعبيري والفناء الأسلوبى، ومنها الفناء الموسيوقارى والموسيوقافى.

الفصل الثانى: البنية المورفولوجية والدلالية الكبرى

يسمى هذا الفصل إلى الكشف عن الهيكل البنائى العام أو الكلى للسيرة العربية فى محاولة لسبر أغوارها بحثاً عن بنيتها المورفولوجية أو التركيبية التى تمثل الجوهر الثابت الذى قامت على أساسه هذه السيرة أو القصص الملحمية. وتؤكد انتماءها إلى نسق قفى واحد يخضع لقوانين ثابتة هى التى أصقلت هذه السيرة خصوصيتها الأدبية باعتبارها نوعاً أدبياً متميزاً لم يلق حظاً من الدراسة العلمية العميقة، والسبيل إلى ذلك اتباع منهج تحليلى تركيبى فى وقت واحد غايته رد كل سيرة إلى وحدانها أو مكوناتها الأساسية أو عناصرها التركيبية التى تتألف منها.

واكتشاف هذا النموذج لا يقدم لنا إمكانية تركيب النصوص أو السيرة على أساس التماثل العضوى والهيكلية فقط، بل يفسر لنا أيضاً آليات الحفظ والسرور عدد روائع هذه السيرة الملحمية، بل آليات المتابعة عند الجمهور نفسه، على الرغم من هذا الحجم الذى تستغرقه رواية كل سيرة على حدة.

وقد وقف التحليل التركيبى عند البداية الكبرى فقط متجاوزاً البنى الصغرى اعتماداً على البنى الوسطى الهيكلية المترابطة دلاليًا وتركيبياً، فالبنية الكبرى هى مجموع المراحل الملحمية السبعة التى تنطوى عليها، ومن السهل مطابقة هذا المصطلح تركيبياً ودلاليًا بمراحل الإنسان المعروفة باسم (دورة الحياة)، وقد تناول الفصل المراحل الملحمية فى حياة البطل الملحمى باعتبارها الأعمدة الرئيسية التى يقوم عليها المعمار القفى للسيرة، وهذه المراحل هى:

المرحلة الأولى: مرحلة الميلاد المعجز.

المرحلة الثانية: المرحلة الهامشية فى حياة البطل.

المرحلة الثالثة: مرحلة الاعتراف الجماعى بالبطل.

المرحلة الرابعة: مرحلة الاعتراف القومى.

الازدواجية التى أفرزت بها أسماء د. للتجار ثلاثية الخطاب الأدبى العربى، فأصبح عندها ما يسمى بأدب المركز وهو الأدب الرسمى وهو وحده المعترف به، وما يسمى بالأدب المهمش الذى يتضمن الموروث السردى العربى والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى. على الرغم من كون الثقافة العربية إبان عصر العافية السياسية لم تكن تعرف تلك الازدواجية ولم تضيق ذرعاً بالإبداع الشعبى وفدونه المتنوعة، وكثيرة هى المؤلفات التى تناولت الحياة الشعبية العربية فى العصر العباسى وما تلاه، والتى ركزت على حياة العامة وأدبها.

وقد جاءت هذه الدراسة بمثابة دعوة لدراسة التراث الملحمى العربى المدون منه وغير المدون فى ضوء مستويات النظريات الفولكلورية الحديثة. ومن ثم تتجدد الإفادة من هذا التراث، تلك الإفادة التى تعمل على تنامي الوعي التاريخى والمعرفى بتراث يستحق الاهتمام. ولذا حاولت أن تستعيد لأدبنا العربى وجهه القومى الساحل والمعبر عن هويتنا وأصالتنا القفية. فى مقابل الأدب العالمية. وبخاصة فى عصر العولمة (الثقافية) فلا نستشعر عندنا الإحساس بالدونية فكفانا بخساً لذلك بسبب هذا الفصل التعسفى بين شقى أدبنا القومى الكتابى والشفاهى.

وقد جاءت هذه الدراسة فى مخيل وخمسة أبواب.

الباب الأول

الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى

الفصل الأول: الأدب الملحمى العربى، التعريف والتاريخ

قالأدب الملحمى العربى مجموع ما يعرف- تداولياً- فى النيات الثقافية الشعبية باسم السيرة، وهى خطاب أدبى سرورى مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشفاهية عبر الأجيال، ويحكى بطريقة سردية حياة بطل، أو بالأحرى قصة الماضى الجميل للأمة العربية من خلال تاريخها لحياة هذا البطل أو التضى بمآثره البطولية والعسكرية والقومية والدينية والسياسية والأخلاقية على نحو مثالى. ولكل سيرة من هذه السيرة روائع مخصّصين يغرد كل منهم بإنشاء سيرة يعينها بتراث روائعها جيلاً فجيل. والسيرة الشعبية بهذا المعنى هى المصطلح العربى

الباب الثانى

مصر فى السيرة الشعبية وعبقريّة المكان

تتفرد مصر وحدها - من بين سبع سير شعبية ظلت حية التلقى حتى وقت قريب - بثلاث سير كاملة، تُمثل فى مجموعها «قصة مصر» عبر المكان والزمان والثقافة، وهى سيرة الملك سيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة على الزينى المصرى. ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكى فى مجموعها وتكملها وترابطها قصة مصر العربية الإسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبى المصرى، مبدعها ومثوقها.

ويحوى الباب الثانى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: سيرة الملك سيف أو ملحمة التليول قراءة فى الفولكلور الجغرافى المصرى والموروث الأسطورى

فسيرة سيف بن ذى يزن سيرة مصرية خلتُ وإبداعاً على الرغم من نواتها التاريخية اليمنية المتمثلة فى شخصية بطلها سيف، وتتجلى مصريتها فى محاورها وقضاياها الأساسية: نهر النيل، وإنشاء المدن على سفلى النهر، وتعمير مصر، وتعريب مصر.

والقاص الشعبى ذلك العبقري المجهول كان قد جعل - وإعياً أو لا وإعياً - من سيف ملكاً بالمعنى السياسى لمصر، ولم يجعله مالكا لها بالمعنى الاقتصادى أو الإقطاعى. مع أنه مؤسس مصر واللؤلؤ والمعتقد، بل قام بتوزيع الأرض على الفلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة، وقد استطاعت السيرة مقولة بالسحر - والسحر علم النجاة - من إخضاع الجغرافيا الطبيعية لسيطرة الجغرافيا البشرية من أجل تحقيق خير مصر والمصريين.

فسيرة سيف بن ذى يزن فى قصيتها الأم تحكى استعرا ب مصر لغويًا وجنسيًا ودينيًا من ناحية، كما تحكى - فى الوقت نفسه - هذا الصراع النفسى الكبير الذى صاحب مرحلة الصراع بين الدين الجديد (الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة التى كانت لا تزال حية فاعلة فى الثقافة الشعبية إبان تأليف السيرة، وهو الأمر الذى يحكى قصة التجول الخفائى لمصر من مرحلة السحر إلى مرحلة الدين، مثلما تحكى قصة

المرحلة الخامسة: مرحلة الاعتراف الدينى.

المرحلة السادسة: مرحلة الاعتراف الكونى.

المرحلة السابعة: موت البطل أو نهاية من صنع القدر.

الفصل الثالث: البنية المضموتية - قراءة وظيفية، أو قضايا البطل فى السير الشعبية

يرعى هذا الفصل بقراءة البنية المضموتية للسير والملاحم العربية وتفسيرها والوقوف على إشاراتها السيميولوجية ضمن سياقها التاريخى والتدولى والوظائفى، وما تطوى عليه من قضايا محللة أو مضمرة تحدد قصيدة اللص وتفصح عن المعنى التاريخى للسيرة، وهى عليها القضايا التى ينفى البطل الملحمى عمره فى تحقيقها أو هكذا أراد له الضمير الجمعى أو الوجدان الشعبى لمجتمع السير، باعتبارها قضايا الجماعة أساساً. وقد شاء الوجدان الجمعى لبطله أن يحقق ذاته الفردية والقومية من خلال ما هو ذاتى وما هو موضوعى فإذا انتهى البطل من تحقيق ذاته الفردية ثم الاجتماعية شرع يقود الجماعة نفسها لتحقيق ذاتها القومية والدينية والإنسانية تحقيقاً بطولياً؛ فلا يمكن لبطل أن يقود الجماعة دون أن يحرر ذاته أولاً.

وفى إيجاز شديد، عرض الفصل لقضايا التحرر الاجتماعى للبطل وللجماعة فى السير الشعبية على النحو الذى ينشده الضمير الجمعى فى إبداعه الشعبى مكثفياً بخمس سير فقط، وهى:

- (١) سيرة عنترة وقضية تحرر الفرد.
- (٢) سيرة حمزة العرب، وقضايا الذروع الحضارى (من البدوابة إلى الحضارة).
- (٣) سيرة الأميرة ذات الهمّة أو قضايا تحرير المرأة.
- (٤) السيرة الهلالية ومشكلة هيمنة الذات القبلية سياسياً على الذات القومية.
- (٥) سيرة الظاهر بيبرس، والحلم لتحقيق مجتمع الكفاية والعدل.

الصراع بين مصر الوثنية ومصر الإسلامية، وهو الصراع الديني أو الروحي والذفسي الذي نشب إثر دخول الدين الإسلامي مصر ذات الموروث المسحوق للهائل. وهو الصراع الذي حسم لصالح الدين الجديد، أو هكذا ينبغي أن يكون.

وهذه السيرة تستوعب هدفًا قومياً آخر لاشك أنه وُلِدَ العصر الذي اكتملت فيه السيرة، وهو أن درج العروبة الواقي يمكن - على سبيل الحقيقة لا المجاز - من تحالف مصر والشام للدفاع عن الأمة العربية والإسلام ضد الأعداء والمترفين شرًا بهذه الأمة. فما إن ينتهي الملك سيف من نوره الملحمي نراه يجعل حكم مصر والشام لولدين من أولاده في وصية واحدة، ورسالة واحدة.

الفصل الثاني: سيرة الظاهر بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية

دراسة في دور مصر القومي والحضاري،

سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحماً ودماً، خلقاً وإبداعاً، وضمها فدانون شعبيون مصريون مجهولون تجسداً وتخليداً لبنيان عظمة مصر المملوكية وجذرها التاريخي والقومي والعسكري الباهر في الدفاع عن العالم العربي والإسلامي إبان فترة تاريخية من أهلك الفترات على الإطلاق في العصور الوسطى، وقد وقع العالم العربي الإسلامي بين فكي كمامة ساحقة ماحقة بين جحافل المغول القادمة من الشرق الرثي، وجحافل الصليبيين القادمة من الغرب المسيحي. وسيرة الظاهر بيبرس، تدرج للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسي في بغداد ٢٢٢هـ حتى نهاية الحكم العثماني تقريباً، إذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل المتوكل سنة ٢٤٦هـ على أيدي ممالك الترك، فيبر القاص الشعبي لنا كيف ورثت مصر الإسلامية دور بغداد التاريخي والسياسي بعد غروب شمسها وأقول عصرها الذهبي، وبهذا الموقف حقق القاص الشعبي ما كان ينبغي أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعسوا إبان سقوط بغداد تاريخياً، أو ما كان ينبغي أن يتداركوه، أو ما يدركوه من حقيقة هذا الزحف الخطير القادم من الشرق. في الوقت نفسه استطاع القاص الشعبي أن يقدم لنا بلى أيوب على مسرح الأحداث تقديمًا إيجابيًا في دور البطل أو المنقذ أو المخلص، وأكسب

حكم الأكراد الأيوبية الصبغة الشرعية الإسلامية (سياسياً وعسكرياً)، ليس هذا فحسب، بل نسبهم أيضاً إلى أرومة عربية مجيدة فجعلهم من نسل الأشراف من قرش، وكان هذا الاحتفاء بخوفايم الدولة الأيوبية مجرد مقدمة تاريخية كاشفة من كيفية وصول المماليك إلى سدة الحكم.

ومن ثم جيء دور الظاهر بيبرس نتيجة متوقعة لواقع سياسي بانس سمته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربي، وكان على السيرة - عبر بطلها بيبرس - أن تعيد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معاً. فتحقق كفالة العدل المنشود كما يتوسمه الوجدان القومي ويسعى إلى تحقيقه في هذه السيرة.

والقاص الشعبي قد نجح من خلال معالجته الفنية للسيرة في تأكيد مقولة سياسية على غاية الخطورة في ذلك العصر الملوكي، وهي أن الاعتصام بالعروبة اعتصام بالإسلام، وأن الاعتصام بالإسلام اعتصام بالعروبة، بما هما وجهان لعملة واحدة، وبأن مصر هي قاعدة هذه الوحدة القومية وعاصمتها السياسية والثقافية وللحضارية جميعاً.

لهذا لا غرو أن يقوم القاص الشعبي بتقديم بيبرس على مسرح الأحداث تقديمًا دراماتيكيًا يفتح الواقع الاجتماعي وما يور به من فساد داخلي، ويكس أحلام الجماعات الشعبية في تحقيق مجتمع الكفاية والعدل.

الفصل الثالث : سيرة على الزبيقي المصري

«فن المقاومة بالحيلة في مصر العثمانية»

المعروف أن بطولات الشطار والعيانين تقوم على سلب أموال أصحاب الثروة والسلطة والنفوذ وإعادة توزيعها على أبناء الشعب من الفقراء الذين استلبهم أساساً أصحاب السلطة والنفوذ من قبل، ولما كان هؤلاء الشطار والعيانين يسلبون أصحاب السلطة عن طريق المكر والكيد والحيلة لا عن طريق السيف، فقد عرف أسلوبهم في مقاومة المماليك العثمانية باسم فن المقاومة بالحيلة.

وأبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية، بمعنى أن لها وجوداً تاريخياً، وهذا يوضح إلى أي مدى كان الوجدان الجمعي الشعبي يرى في إبداعه تاريخياً وشعبياً فراح ينتخب أبطاله من بين أعلام التاريخ والمقاومة الشعبية، وليس من

الضروري أن يكونوا من بين ذوى السلطان، وحسبه أن يشتهر هذا البطل أو ذاك في بيعة أو مطبقة أو عصر شريطة أن يرى فيه المثل أو النموذج الذي يطمح إليه.

وقد تكاملت هذه السيرة في مرحلة الغياب الحضاري والفكرى والأقول السياسي والعجز العسكري للعالم العربي إبان الحكم العثماني، الأمر الذي جعل شيئاً من التفكير الخرافي أو «العوالم السحرية»، يسيطران على بعض الأحداث ويؤثران في تطورها وتحقيق ما تعجز عن تحقيقه إمكانات الواقع بطبيعة الحال، فعلى الزبيقي بطل السيرة رمزاً جمعياً مجسداً لأرواح المقاومة الشعبية العربية في مصر، محققاً لأحلامها في الخلاص القومي وتحقيق مجتمع الأمن والأمان في هذه السيرة الفريدة من خلال فن المقاومة بالحيلة. فإذنه ليس محض مصادفة أن تجري في عروقه الدماء العربية (من حيث الأب) والدماء المصرية من حيث الأم، وليس محض مصادفة أيضاً أن يكون الزبيقي الذي أكدت السيرة مصريته هو قائد فن المقاومة بالحيلة ضد الأنظمة السياسية الفاسدة، وليس محض مصادفة أن يتجاوز دور الزبيقي وبطولته فن المقاومة حدود مصر الجغرافية والسياسية إلى أفاق أمته العربية الإسلامية.

إذن حلم مصر في السير للثلاث: هو تحقيق العدل بمعناه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والأمني، فإذا ما تحقق لها ذلك انطلقت تؤدي دورها الريادي والقيادي بالمعنى العسكري دفاعاً عن الحرية والإسلام.

الباب الثالث

تحرير المرأة العربية في الخطاب الملحمي الشعبي،

سيرة الأميرة ذات الهممة نموذجاً

ويوصي فصلين:

الفصل الأول: تحرير المرأة العربية. خطابنا الملحمي بين الرؤية والرؤيا

إذا كانت السير الشعبية تتشابه في خطابها السياسي القائم على تحرير دار الإسلام - أرضاً وشرعاً ومعتقداً - من نير العدوان الخارجي القادم من الشرق الجوسري أو من الغرب

المسيحي على السواء.... فإن خطابها الاجتماعي يتعدد بتعدد قضايا التحرر الاجتماعي الذي تنقشه هذه السير، باعتبارها قضايا خاصة في مقابل القضايا السياسية العامة.

وقد جاءت الأميرة ذات الهممة رمزاً لتحرير المرأة العربية من أغلال التخلف لتؤكد لحقها في وجودها الحر الكريم، وتحقيقاً لدورها في صنع الحياة العربية على أساس من المساواة في الحقوق والواجبات بين المرأة والرجل باعتبار المرأة «نصف الإسلام»، على حد تعبير السيرة.

وبهذا تكون السيرة الشجيرة العربية - في خطابها الملحمي - قد كرست في مضامينها على الجوهري الإنساني المشترك والمبادئ الأساسية التي ترتبط بحقوق الإنسان بصرف النظر عن جنسه ونوعه ولونه وعرقه وطبقته ومذهبه ومعتقد.

الفصل الثاني: سيرة الأميرة ذات الهممة نموذجاً

أعادت سيرة الأميرة ذات الهممة إلى الأذهان صورة المرأة العربية - كما ينبغي أن تكون - عاصراً فاعلاً وإيجابياً، كما أراد لها الإسلام نظرياً وعملياً في صدر الإسلام «عصر النبوة والخلافة الراشدة، عصر الصحابييات والتابعات الجليلات، وبعض فترات العافية السياسية للدولة الإسلامية وحضارتها البازغة، وفي ضوه هذا المطلق شرع القاص الشعبي يحطم تقاليد مجتمع الحريم الذي صنعه مجتمع ذكوري بطريركي، ليرسي مكانه مجتمع للحرائر، متوسلاً في ذلك بانتخاب الأميرة ذات الهممة، وهذه هي أول مرة في تاريخ الملاحم العالمية والعربية تصادفنا فيها أن نعهد ملحمة ببطلتها الملحمية إلى امرأة على نحو يتجلى فيه خطاب المرأة مركزياً لا يمانى للتهميش، وهذا يعنى ببساطة اعترافاً صريحاً ومباشراً يقدمه الإبداع الشعبي - على المستوى اللغوي - لصداقياً يؤكد على المستوى الدلالي للدور الذي ينبغي أن ينادى بالمرأة العربية في تجربة نصية راشدة. والإبداع الجمعي لهذه السيرة أبى أن يرتفع بذات الهممة إلى مصاف الأبطال الملحميين، بل أثار أن يرتقي بها أيضاً إلى مرتبة القديسين وأولياء الله الصالحين والزهاد والعباد والأقياء، وربما كان ذلك طبيعياً في سيرة تتغنى بالجهاد في سبيل الله، وإذا بها في نهاية السيرة صرحت في صومعتها، وبذلك تكون بطولتها قد جمعت بين أعطافها كل ضروب البطولة الدينية والعسكرية والعافية والنفسية والمادية والروحية.

على أن يكون سلوكه سلوكًا حضاريًا مثاليًا مع الشعوب المفتوحة التي جاء معظمها همجيًا وحشيًا بربريًا ملحدًا.

غير أن الدعة الفارسية سرعان ما اتخذت شكلًا شعريًا صارخًا حين يقارن مؤلف السيرة بين الفضائل القومية الفارسية والفضائل القومية العربية، وما أكثر ما يقارن بين فيروز شاه ونظرائه من أبطال الملاحم والسير الشعبية وقصص البطولة العربية ورموزها القومية في الجاهلية والإسلام.

ولم يكتف مؤلف السيرة بأن يسقط الرموز التاريخية وحدها، بل أسقط معها أيضًا ما يعرفه من رموز ثقافية عربية أخرى، حتى أصبح لقمان الحكيم أمام فصاحة فيروز شاه عيبًا، وحاتم الطائي - أمام كرم فيروز شاه - خائنًا يجرى بين يديه.

الباب الخامس

سيرة حمزة العرب أو قصة الصراع

بين الأنا والآخر الحضاري

من التحرير السياسي إلى الاستقلال الحضاري والرد على سيرة فيروز شاه

ويحوى فصلين:

الفصل الأول: مقارنة سوسيو سردية لسيرة حمزة العرب

تمكّن هذه الملحة الصراع السياسي (للقومى) بين العرب والفرس، وعلى الرغم من أن مثل هذا الصراع قائم بين السير الشعبية إلا أنه في هذه يحتل المساحة الأكبر، ومكرس من البداية حتى النهاية، وقد جاءت هذه السيرة بمثابة رد على سيرة فيروز شاه أو شاهنامة الفردوسى - في ترجمتها العربية للشعبية - باعتبارها ملحمة تتعصب للقومية الفارسية ضد العرق العربى (القومى) (قبل الإسلام ويحده).

وتحكي سيرة حمزة العرب قصة الصراع الحضاري بين الفرس والعرب ردًا على تلك الحروب الشعبية التي أشعلت الفرس أوارها ضد العرب ابتداء من القرن الثاني الهجرى إلى أن أصبحت مقدرات الأمور السياسية بأيديهم، فاستعادوا

ويهذا تكون السير الشعبية على مستوى الخطاب الملحمى قد أعلنت من شأن المرأة، ورفعت شأن العلاقة بين الذكورة والأنوثة إلى ما يجب أن تكون عليه من سمو إنساني، هو الأصل في طبائع الأغنياء كما خلقها الله.

الباب الرابع

سيرة فيروز شاه

أو الترجمة الشعبية لشاهنامة الفردوسى

«من السير الشعبية المضادة»

ويحوى فصلين:

الفصل الأول: الدراسة المقارنة

تعد سيرة فيروز شاه سيرة فارسية إيرانية أنشأها الموالى للفرس إبان العصر العباسى الأول الذى امتد حتى سقوط الخلافة العباسية - للحنى بالعرق الفارسى والمجد الفارسى والتاريخ الكسرى والبطولات الفارسية، وتسمى إلى الاستعلاء على العرق العربى وزبدته والتهمين من شأنه، ومن شأن تاريخه وثقافته وحضارته، وتعتمد كذلك إلى إسقاط الرموز والقيم والمثل والبطولات والمفاخر العربية تمامًا على نحو شعوبى صارخ.

ويحتلّل مقارن بين سيرة فيروز شاه وشاهنامة الفردوسى تبين أن سيرة فيروز شاه ليست إلا تعريبًا شفاهيًا أو ترجمة شعبية حرة لشاهنامة الفردوسى، التى تعد بدورها ذروة الشاهنامات الفارسية أو ذروة الإبداع الملحمى الفارسى بعد الإسلام. فهي محاكاة أو ترجمة شفهية حرة للشاهنامة، أو بالأحرى إعادة إنتاج على المستوى الشعبى لشاهنامة الفردوسى التى أخذت في الشيوخ والذويوع شعبيًا ورسميًا، منذ أواخر القرن الخامس الهجرى.

الفصل الثانى: الدراسة التحليلية

لاغزو أن تصور سيرة فيروز شاه الشعب الإيرانى تصويرًا نموذجيًا مثاليًا في قيمه وعاداته وتقاليده ومظه العليا، وتحرص

قوميتهم الإيرانية ولغتهم وآدابهم الفارسية من جديد على نحو ما هو معروف تاريخياً.

وسيرة حمزة العرب تعد أول ملحمة أدبية نثرية كتابية في تراثنا، وقد ناعت بين المتعلمين منذ القرن السابع الهجري نصاً أدبياً مكتوباً، وتؤكد السيرة أن الاستقلال الحضارى لا يعنى الدعوة إلى الانغلاق على الذات، أو رفض منجزات الآخر الحضارية، كما لا يعنى الأخذ بأسباب الحضارة المادية أو عناصر التمدن وحدها... بل قبل كل شيء الأخذ بأسباب الحضارة للروحية، وهذا هو لب الاستقلال الحضارى - مادياً وروحياً، كما يشده أصحاب هذه السيرة ويحلمون بتحقيقه.

الفصل الثانى: سيرة حمزة العرب والمعالجة السردية

تدور السيرة فى فلك قومى ودينى بالمفهوم الإسلامى فى أوج مجده، فالسيرة نابضة بالوجدان القومى، والوجدان الدينى

أعظم ما يكون، والبطل الملحمى هنا على غير خلاف - مطلقاً - مع جماعته العربية (الصراع الداخلى) كما هو الشأن فى السير العربية الأخرى، بل الصراع هنا ومنذ بداية السيرة، صراع خارجى ذو طابع قومى. حتى قضايا البطل الفردية تكون فى الوقت نفسه نابذة من القضايا (الجمعية) ووثيقة الصلة بها. فالتحضية الأم أو المحورية فى السيرة، هى عينها قضية اللصائل العربى عبر كل العصور، وعبر جميع السير الشعبية العربية بغير استثناء. كما أن مفهوم الاستقلال الحضارى الذى تعبر عنه السيرة، مفهوم يجمع بين المادة والروح، وبين الدين والدنيا، فى توازن خلاق وتبادل بناء، وبذلك يحقق التمايز الحضارى للذات العامة (من حيث الهوية والخصوصية الثقافية) وعددذ يصبح الاستقلال الحضارى حقيقة موضوعية وتاريخية وليس تعصباً شوفينياً أو شعرياً بغيضاً، ومثل هذا الاستقلال الحضارى لا يعنى الانكفاء على الذات أو الدعوة إلى العزلة الحضارية، وإنما الانفتاح على الآخر أو للتزاوج معه.





أبى

«محمد رجب النجار»

علاء محمد رجب النجار

إذا فقد المرء شخصاً عزيزاً لديه، فإنه يحزن مرة واحدة، وإذا فقد أشخاص عدة، فإن حزنه يتضاعف بتضاعف هؤلاء الأشخاص، وهكذا كان حزني ولخوتي وأمي لفقدنا أبى محمد رجب النجار؛ فقد رحل عنا زوج كريم، وأب رحيم، وأخ محب وصديق وفي، عاش حياة حافلة بالعمل والعطاء منذ ميلاده في الثاني عشر من أغسطس عام ١٩٤٢ بقرية سداب بمحافظة الغربية وحتى وفاته في الثاني عشر من فبراير عام ٢٠٠٥ وعودته إلى قريته محملاً على أعتاق أبنائها ليودعوه إلى مثواه الأخير.

إنه أبى الذى كان آخر حوار بيني وبينه وصية وداع قال لى فيها: يا بنى اتق الله فى عملك ولا تبال بعد ذلك بأى شىء،

إنه أبى الذى كاد صفحه يسبق ذنب ولده.

إنه أخى الذى قصم ظهري بوفاته.

إنه صديقى الوفى الذى كان حريصاً على وقتى، يعدنر إذا كلمتى بشىء يظن - برهافة حسه - أنه أجهننى به، وما كان كذلك.

إنه الزوج الذى يخاف على زوجة من الهواء الطائر كما درج المحبون أن يعبروا.

إنه السند والمعين لنا جميعاً، بعد الله - عز وجل -، نراه بيننا فقلتمن قلوبنا، ونضع بين يديه همومنا، كأننا قبل وفاته صغار، وبعدما رجال، نهضنا نحمل رجولتنا التى بدأت منذ علمنا الخبر.

إنه العالم الذى كلما ازداد علماً ازداد تواضعاً، فما عرفه أحد ممن تعامل معه متكبّراً.

مات أبى وذهبتا نحمله إلى قبره ثم عدنا إلى البيت فحسبناه بدونه قبراً بعدما أصحى القبر الذى نزل فيه بيتاً.

مات أبى فحرمنا ابتسامته التى طالما اشتهر بها بيتنا وبين طلابه، ولم يعد هناك شيء إلا وهو يخبرنا بأن السمرات قد ماتت.

أرانا بعد وفاته نعرف قيمة قول شوقى:

«وإذا رحمت فأنت أم أو أب هذان فى الدنيا هما الرحماء»

أرانا بعد وفاته مماسكين كلما تذكرنا قوله لنا:

«هلكت جماعة تحيا بفرد وتموت بفرد»

أرانا بعد وفاته وقد ألهمنا الله الصبر والسلوان لأننا نعلم أنه - عز وجل - يجزى المحمدين خير الجزاء، وقد أحسن أبى - ولا نزيه على الله - أحسن على نفسه حين أنقن عمله وعاش فيه، وبذل من ماله فى سبيل الخير، وأحسن إلينا - نحن أفراد أسرته - حين أحسن معاملتنا وتربيتنا، وأحسن إلى طلابه حين حبيبهم فى طريق العلم، ولم يبخل عليهم بما أنعم الله به عليه فكان لهم أباً ومطعاً.

وهذا الملف التذكارى الذى نهضت به أسرة مجلة الفنون الشعبية وقامت بإخراجه إلى النور قد أطلع صدورنا، وجعلنا جميعاً - نحن أفراد أسرة الراحل محمد رجب النجار - نشعر بمزيد من الامتنان للقائمين على هذا العمل، فلهم منا كل شكر الذى نراه أقل مما يستحق الأوفياء.



النجار رأى أنهما يتنازعان مجالات مشتركة فض الاشتباك بين الأنثروبولوجيا والفولكلور

فارس خضر

الكويت لا علاقة له بالروائب الجيدة التي نحقاضها هناك مقارنة بروائب الجامعة في مصر، إنني أخرج من مكتبي هناك، لألقى محاضرة بعد أن أترك للسكربتير قائمة طويلة بأسماء مراجع عربية وأجنبية، ثم أعود لأجد كل الكتب المطوية فوق مكتبي.

والحق أن المنجز العلمي الرصين للنجار يخبرنا بأنه لم يتأثر إلا إيجاباً بوجوده في سياق محب ودافع للبحث العلمي، بل إن السعي أبحاثه ورسومه جملته الكتابية ودقته العلمية في تتبع وتحليل نصوص التراث العربي من منظور فولكلوري، تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك بأن المناخ العلمي الجاد لو توافر للباحث حتى ولو كان في غربة عن وطنه لكان خير دافع للإنجاز المتفرد، بعكس المناخ الطارد والكاره للعلم الذي يحد الرؤية ويقزم الخيال ويقتل الإبداع.

تنازع أم تكامل؟

لم يشغل رجب النجار بتقديم رؤية نظرية تسبق دراساته إلا في كتابه الأخير من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، فقد انطلق في غالبية أعماله السابقة مثل: جحا العربي، حكايات الشطار والعميارين، النثر العربي القديم من المشاهير إلى الكتابية. انطلق من البحث عن الجذور

دون أن نسأله عن غريته الطويلة أجابنا، ربما يلقى عن نفسه الاتهام المكرور والممرور أيضاً؛ حول خيرة أساتذة الفولكلور المصري الذين رادوا المجال في بولكيه خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، ثم تركوا مصر لسنوات طويلة، لعبوا فيها دوراً بارزاً في التأسيس للدراسات الفولكلورية العربية. للالتفات للنظر أنه دائماً ما يتجاهل الاتهام هذا الدور بالغ الأهمية، فيما ينطوي على تساؤلات لها وجاهتها: هل كان الأجدى لحركة الفولكلور المصرية ولهؤلاء الأساتذة الأفضل أن يرتضوا البقاء في مصر بدلاً من أن يسعوا لنبالذ الدينارات والريالات النفطية؟ هل كان سيخصصاف منجزهم العلمي لو فطنوا للاعتكاف في محراب المأثورات الشعبية المصرية دون غيرها، مع كامل التسليم بما تخبرها هذه من خصوصيات ومن صلات ووشائج قري صيقة بمصر؟

عشرات الأسئلة من هذه العينة تستعمل في نفوس الباحثين الشباب ثم يلعنها الإكبار المستحق لمجهودات الرواد من أن تطفو على السطح.

فلإنذا بالزحل الكبير د. محمد رجب النجار قبل سنوات عدة في مقر الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ينصطف في حديثه دون مقدمات ليقول: صدقوني، بقائي في جامعة

والأدق أن نبدأ بالعكس، بمعنى أن ندرس ميدانياً - جمع وتصنيف وتحليل - المعتقدات والمعارف الشعبية لجماعة ما أولاً ثم نخرج على العادات - إلخ - حتى لنتمكن في النهاية من فهم إبداعاتها وفنونها الشعبية والمادية فهماً صحيحاً.

إن إصرار الدكتور النجار على أن يمحور عمل الباحث الفولكلوري حول تلمس الجوانب الفنية / الجمالية للوقوف على عبقورية الإبداع الشعبي يبعث نتيجة إدراكه للخلط الحادث بين علم الفولكلور والعلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية التي بلورت لنفسها منهجاً يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح، على تنوع فروعها، ولا سيما الأنثروبولوجيا الثقافية والأنثروبولوجيا الاجتماعية والأنثروبولوجيا اللغوية.

لهذا سمي إلى أن تتحدد اختصاصات الباحث الفولكلوري علمياً وأكاديمياً، من غير أن يصبح باحثاً متفلقاً على مادة الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيين.

لكن خطورة هذا التحديد أنه يقطع أرضاً من تحت أرجل الباحث الفولكلوري ويكاد يقصر دوره في مجال واحد من مجالاته وهو الأدب الشعبي.

هذا فضلاً عما ذهب إليه من أن يقتصر الدرس والتحليل للنص الفولكلوري على الناحية الجمالية لا الاجتماعية، وهو أمر به كثير من الإهمال، إذ من غير الممكن تحليل ظاهرة فولكلورية ما دون النظر بعين الاعتبار للبعد الطبقي مثلاً.

على أن د. النجار يعود فيشير إلى الدور التكاملي بين الأنثروبولوجي والفولكلوري، فالأنثروبولوجي يتخذ من النص الفولكلوري - الجمالي - شاهداً على تأكيد ملامح ظاهرة اجتماعية أو ثقافية أو توصيفها أو توضيحها، فإن الفولكلوري بدوره لا غنى له عن الأنثروبولوجي الذي يقدم له السياق الاجتماعي الذي يتم فيه ومن خلاله إنتاج الإبداع الشعبي أو إعادة إنتاج النص الفولكلوري الجمالي.

إن ممكن الفطورية في الرؤية التي يقدمها د. النجار أنها من الممكن أن تستغل في الجدل الذي يدار حالياً حول تحديد المناهج الدراسية بالمعهد العالي للفنون الشعبية، حيث يتم الإقصاء لبعض مجالات علم الفولكلور وتقليص مساحات مجالات أخرى بدعوى أن المعهد للفنون فقط، صحيح أن الدكتور النجار يؤكد بأن الفصل بين المجالات الخمسة لم الفولكلور يتم لغايات منهجية وعلمية لا علاقة لها بالممارسة

الفولكلورية في تراثنا المدون بوصفه تراثاً فولكلورياً في الأساس، وإعادة قراءته في ضوء معطيات علم الفولكلور بما يؤكد للتواصل الثقافي / المعرفي، والعلمي المنهجي بين ما هو مدون من هذا التراث وبين ما هو حي ومتفاعل في الثقافة المعاصرة. ورأى أن نقطة البدء العلمية في الموضوع بالدراسات الفولكلورية العربية ينبغي ألا تبدأ من حيث انتهى علماء الفولكلور في الغرب فحسب، بل أيضاً من حيث ابتدأ العلماء العرب القدامى أنفسهم قبل ذلك بكثير من ألف عام.

إلى هنا وتبدد الرؤية متسقة لباحث معلى في الأساس بالبحث في التراث المدون وليس الشفهي، وبغض الطرف عن الجدل الذي يمكن أن يدور حول درجة ابتعاد أو اقتراب النص المدون من مفهوم الشعبية ومفارقة لشرط الانتقال الشفاهي لمعاصر المأثورات الشعبية الذي تزكده غالبية التحريفات العلمية، فإن د. النجار يكاد لا يولي البحث الميداني الأهمية التي يستحقها، إذ يرى ضرورة أن يختص للدارس الفولكلوري بتحليل التجليات الإبداعية والجمالية في النص الفولكلوري فحسب، فيما يترك بقية مجالات علم الفولكلور التي تشكك مع علم الأنثروبولوجيا مثل المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد، والثقافة المادية، والفنون الشعبية، يتركها للدرس الأنثروبولوجي.

إن د. النجار يرى صراحة أن يبدأ دور الفولكلوري علماً ينتهي الأنثروبولوجي من دراساته الميدانية، إذ من الممكن - في تصوره - أن يبدأ الباحث بدراسة النص الإبداعي ليصل من خلال التحليل لفهم معتقدات ومعارف وقيم الجماعة الشعبية إلى آخره.

بعد أن طرح الراحل الدكتور النجار رؤيته بمقر جمعية المأثورات قلت له: إن كثيراً من المصنوع الإبداعية التي ترددها الجماعات الشعبية لا تلبى بشكل حقيقي عن معتقداتها، ولا عن واقعها الاجتماعي، فمثلاً تكثر بمنطقة الواحات الداخلية الأغنيات التي تتردد فيها بكثرة مفردات البحر، في حين أنه لا يوجد بحر أصلاً، فهذه أغنيات وافدة من نهر النيل، ولا يمكن اعتبارها شاهداً لتحليل العقل الجمعي بالواحات، لكن د. النجار رأى أنه بقليل من التحليل للتناقض بين الإبداع والواقع الذي ذكرته في المثال السابق يمكن أن نتوصل لنتائج جيدة.

قلت: تريدنا أن نمسك بثمار الشجرة لنتفحصها ونتوصل من خلالها لمكونات الجذور، في حين أنه من الأسير لباحث

الفنية الشعبية، يدعم الرؤية المبسرة التي تغطي من مجال من مجالات علم الفولكلور على حساب المجالات الأخرى، ذلك أن الشخصص في أحد لا ينفى النظرة الكائبة للظاهرة المدروسة، فلا تنزع من سياقها، أو يتم تناولها من زاوية رؤية واحدة.

الشعبية الواقعية، فأية ظاهرة فولكلورية هي مزيج متوحد من العناصر الفولكلورية الخمسة أو بعضها على الأقل، يمارسها المجتمع الشعبي دون أن يشغل باله بانفصالها منهجياً أو اتصالها علمياً. إلا أن الدعوة لأن يكتفى الباحث الفولكلورى بدراسة البنى الإبداعية والوظائف الجمالية للشواهد والنصوص





النجار والهلالية

قراءة فى «أبو زيد الهلالي: الرمز والقضية»

خالد أبو الليل

بدأت دراسة د. محمد رجب النجار (١٩٤١ - ٢٠٠٥) لتسير الشعبية العربية عامة، والهلالية خاصة، فى عام ١٩٧٦، عندما قام بدراسة السور الشعبية العربية فى رسائله للدكتوراه المعونة بـ «البطل فى الملاحم والسير الشعبية العربية: قضاياها وملامحه الفنية»، والتي تقدم بها إلى قسم اللغة العربية بأداب القاهرة، بإشراف د. حسين نصار. وثأتى أهمية الدراسة من زوايا متعددة، يتمثل أهمها فى التوقف عند القضايا المحورية التي تثيرها كل سيرة من سيرنا الشعبية العربية. وقد تمثلت القضية المحورية فى السيرة الهلالية فى قضية الصراع الداخلي، أى صراع الذات العامة بين القبيلة والنومية. وهو ما خصص له الكاتب الفصل الخامس - من هذه الدراسة - والذي علون له بـ «البطل وقضايا التحول الاجتماعى: صراع الذات العامة بين القبيلة والنومية». وحاول - فى هذا الفصل - أن يطرح قضايا عدة، منها:

١- ما الذى كتب للسيرة الهلالية البقاء والخلود حتى وقتنا الحالى، الأمر الذى جعلها - دون غيرها من السير - لاتزال تروى شفاهية - حتى الآن - فى ريفنا العربى؟

وقد انتهى د. النجار إلى عدد من الأسباب التي تجيب عن السؤال السابق، يتمثل أهمها فيما يلي:

- أ - أنها ملحمة تحكى الصراع القبلى.
 - ب - أن جوهر الصراع فيها داخلى لا خارجى.
 - ج - البطولة فيها لأشخاص متعددين.
 - د - أن الوجدان الشعبى تعاطف مع الخصوم.
 - هـ - ليست هناك ثمرة حقيقية للصراع الهلالي.
 - و - أن هذه الملحمة/ السيرة لا تعدو كونها مجمعة قصصية لا تربطها حبكة فنية على خلاف السير الأخرى.
- ونخلص إلى أن القراءة المتأنية للسيرة الهلالية ستكشف عن هذه الأسباب الحقيقية التي تكمن وراء خلودها، فالسيرة الهلالية تمكس سلبيات الذات العربية، التي لا يزال بعضها قائماً حتى اليوم قبل إيجابياتها، لا لتزيدها أو تدعو إليها بطبيعة الحال، بل لتدينها وتشجبها، وتجسم مخاطرها، كما تجسد آثارها المدمرة حتى تكون دروساً لا تنسى. وهذا ما يميزها عن غيرها من السير الأخرى.
- ٢ - أما القضية الأخرى التي يتوقف عندها هذا الفصل، فتتمثل فى توضيح علاقة سيرة «الزير سالم» بالسيرة الهلالية. وهو ما يفصل القول فيه فى كتابنا الذى سنعرض له بعد قليل.

(يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: د. محمد رجب النجار: البطل في الملاحم والسير الشعبية العربية: قضايا وملاحم النقدية، الفصل الخامس، رسالة دكتوراه، إشراف د. حسين نصار، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٦).

وفي شتاء ١٩٩٣، نشر للراحل الدكتور محمد رجب النجار دراسة مهمة عن السيرة الهلالية، عنوانها: «مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية - نظرياً وتطبيقياً». في مجلة «قضايا وشهادات» السورية. وكان قد سبق للمؤلف نشرها في مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة. والدراسة تسعى إلى تطبيق المنهج البنيوي (منهج بروب) في دراسة السير الشعبية العربية عامة، والسيرة الهلالية خاصة، مع الإفادة من بعض الأدوات المنهجية الأخرى. وفيها يقسم بنية السيرة إلى ثلاث بني، هي:

١- البنية الصغرى، وتغلها الحكاية البطولية.

٢- البنية الوسطى، وتمثلها مجموعة الحكايات البطولية.

٣- البنية الكبرى، وتمثلها السيرة.

كما قسم المراحل التي تمر بها السيرة الشعبية العربية إلى سبع مراحل، أسمى الواحدة منها «مرحلة ملحمة»، وهو مصطلح يرازي مصطلح «الوحدة الوظيفية» الذي استخدمه فلاديمير بروب (المزيد من التفاصيل عن هذه الدراسة، انظر: د. محمد رجب النجار: مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية العربية - نظرياً وتطبيقياً، مجلة قضايا وشهادات، دمشق، العدد (٦)، شتاء ١٩٩٣، مؤسسة صيabal للدراسات والنشر).

وفي عام ٢٠٠٦، وعقب رحيل د. النجار، تصدر له دراسته المهمة، والتي عنوانها: «الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي»، والتي تتناول فيها بالدرس والتحليل سيرنا الشعبية العربية، مع تعميق الرؤية والأدوات المنهجية التي يدأماً مع رسالته للدكتوراه، على النحو الذي يكشف عن درجات عالية من الوعي المعرفي والنضج الفكري للمؤلف على مدار ثلاثين عاماً - بين تاريخ أول دراساته عن السير الشعبية العربية (عام ١٩٧٦)، وآخر إصداراته عنها (عام ٢٠٠٦) (المزيد من التفاصيل، راجع: د. محمد رجب النجار: الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦).

أما كتابنا الذي نعرض له - على نحو تفصيلي - بالدرس والتحليل، فهو كتاب ينتمي إلى هذه الدائرة التي عرضنا لبعض دراساتها، أعنى دائرة دراساته السيرية. وهو كتاب «أبو زيد الهلالي: الرمز والقضية» دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي، وهو كتاب صادر عن دار القيس - ورغم أنه بدون تاريخ نشر، فإننا نظن أن الكتاب صدر في نهاية الثمانينيات أو أوائل تسعينيات القرن الماضي.

وقبل الخوض في محتويات الكتاب، وقصائده، أود أن أشير إلى أن إصدار الكتاب في هذه المرحلة الزمنية يمثل أهمية كبرى لدارسي الهلالية؛ لأنه يأتي بعد مرور نصف وأربعين عاماً على إصدار أول كتاب يدرس إحدى الشخصيات الهلالية، وهو كتاب (محمد فهمي عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي» / ١٩٤٧). وكتاب د. النجار يمثل مرحلة متطورة في دراسة السيرة الهلالية المدونة؛ إذ انتقل بالدرس الشعبي المدون من المرحلة التاريخية إلى المرحلة النقدية، أي من دراسة الجوانب التاريخية لسير الشعبية وشخصياتها وأدوارها التاريخية بين الحقيقة والخيال، إلى التعامل مع هذه السير الشعبية على أنها نصوص أدبية قابلة لتطبيق المناهج النقدية الحديثة عليها أثناء دراستها. دون أن ينفي هذا قيمة كل عمل منهم في إطار سياقه التاريخي والمعرفي.

يقع الكتاب في مائة وعشر صفحة. وهو مكون من مقدمة وقصصين. يتكون للمقدمة بـ «ملاحظات حول أدب الملاحم العربية» وفيها يوضح أهمية الملاحم العربية بالنسبة لثقافتنا العربية عامة، ومأثوراتنا الشعبية خاصة، ثم يعرض للخلاف الاصطلاحي حول استخدام مصطلحي الملحمة والسير للدلالة على هذا اللون الفني الشعبي. وهي القضية التي نعرض لها بالتفصيل بعد قليل. ثم يتعرض - بعد ذلك على نحو موجز - لأهم القضايا التي عالجتها السير الشعبية العربية، والتي ربط فيها - د. النجار - بين كل سيرة والقضية المحورية التي عالجتها هذه السيرة، والتي تملتت على النحو التالي:

١- سيرة عنترة، اهتم البطل فيها بقضايا التحرير الاجتماعي (تحرير الفرد).

٢- سيرة حمزة العرب، اهتم البطل فيها بقضايا التحول الحضاري (من للبدو إلى الاستقرار).

٣- سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والتي اهتم فيها البطل بقضايا التحول الديني.

٤ - سيرة الأميرة ذات الهمة، وفيها اهتمت البطلة بقضايا التحرير الاجتماعي، وتحرير المرأة الحرة.

٥ - السيرة الهلالية: اهتم فيها البطل بقضايا التحول الاجتماعي، فهي تروي قصة صراع الذات العامة بين النزعات القبلية والنزوع القومي.

٦ - سيرة الظاهر بيبرس، وفيها اهتم البطل بقضايا العدل الاجتماعي، والبحث عن الحاكم المثالي في المجتمع المنشود.

من هنا جاء أبطال هذه السير/ الملحم رموزاً دالة على هذه القضايا. (مقدمة الكتاب ص ٩، ١٠). وهو ما قد سبق له أن ترقى عنده بشكل تفصيلي في الفصل الخامس من رسالته لتذكره، لذلك اكتفى في هذه المقدمة بالإشارة إلى هذه القضايا.

الفصل الأول: (الهلالية: الرمز والقضية)

يبدأ هذا الفصل بالتوقف عند أولى النقاط، التي يطون لها المؤلف بـ: حول ملحمة بني هلال، والتي يثير - من خلالها - قضية أسباب بقاء السيرة الهلالية حية نابضة - شفاهياً - حتى وقتنا الحالي. فالسيرة الهلالية - كما يقول المؤلف - ... أكثر السير والملحم الشعبية العربية ذيوفاً في يروح العالم العربي، وأطولها عمراً، وقد اتخذها زائداً ملحماً ونفسياً له من المحيط إلى الخليج على اختلاف بيئاته الثقافية، يتغنى بها، ويحفظ أحياناً ويتمثل مواقفها .../ص ١٥.

ويشير د. التجار إلى الأسباب الكامنة خلف ذلك، والتي تتمثل في أن هذه السيرة هي السيرة الوحيدة التي تحكي سلبيات المجتمع العربي في جرة بهدف الإصلاح والتكوين والاعتاض بالماضي. كما أن البطولة فيها متعددة، بل لم تقف البطولة فيها عند حد الحزب الهلالي وأنصارهم، إذ تجاوزت ذلك، فجعلت من أعداء الهلالي أبطالاً يتحالف معهم الجمهور، رغم أن الهلالي يمثلون موضوع السيرة الأساسي.

يتناول الكاتب بعد ذلك عرصاً آخر يرتبط بالنقطة السابقة، وهو القضية الحورية، في السيرة. ويشير - هنا - إلى أن هذه القضية تتمثل في أن جوهر الصراع في هذه السيرة هو صراع داخل يمس صميم البنية القومية، ويهدد وجودها. فالصراع - في هذه الملحمة - ليس ... من أجل تحقيق الذات العامة أو تحريرها. كما هو الحال في الملحم والسير العربية

الأخرى - ولكن هذه المرة يسלט الصوء على صراع الجماعة ذات الأرومة الواحدة والأصل المشترك.../ص ١٨.

- أما المحور التلالي الذي يمالج هذا الفصل، فهو «المعالجة الفنية»، والتي يقسم فيها المؤلف السيرة إلى أربع حلقات بدلاً من التقسيم الثلاثي الشائع لهذه السيرة، ومبتعداً عن تقسيم السيرة على أساس جغرافي أو على أساس المجازية. وهو باقترحه إضافة حلقة رابعة، إنما يأتي من واقع اعتباره قصة سيرة الزير سالم مرحلة أولية من مراحل السيرة الهلالية، تعقبها مرحلة «سيرة بني هلال الكبرى»، ثم مرحلة «تغريبة بني هلال»، وأخيراً مرحلة «ديوان الأيمان». وسنعود إلى مناقشة هذا الرأي بعد قليل. ثم يقدم ملخصاً لكل مرحلة من المراحل السابقة، بهدف تعريف السيرة إلى القارئ العام.

يعود - في نهاية هذا الفصل - د. التجار لمناقشة بعض القضايا التي سبق أن أشار إليها في مواضع متفرقة من الكتاب، منها قضية اعتبار «سيرة الزير سالم، حلقة أولية للسيرة الهلالية، والقضية الحورية التي انشغل بها أبو زيد الهلالي على مدار السيرة، والتي تمثلت في محاولته المحافظة على وحدة الصف الهلالي، والقضاء على الخصومات الداخلية، وتصفية الأجواء من الأحقاد ورايب الصدع، فهو «عصا التوازن، دائماً فيما يشوب من مشاجرات، على نحو ما رمز إلى ذلك القاص الشعبي بالسلطان حمن ودياب بن غانم. ولكي يتحقق هذا الدور الملحمي الذي يقوم به أبو زيد، فكان لا بد له من أدوار على صعيد النضال القومي وللجهاد الديني. وهي أدوار كثيرة ما قام بها أبو زيد، أثبتت دوره على الصعيد القبلي والقومي، وخدمته لدينه، وتشهد على ذلك معاركه وحروبه الكثيرة التي خاضها من أجل نصرة قبيلته أو عروبه أو دينه.

الفصل الثاني: «أبو زيد وفن التشخيص الملحمي»

يبدأ هذا الفصل بمحاولة إبراز «الصلاح الفنية للبطل الملحمي»، والتي يجملها المؤلف في تسع أو عشر مراحل أو سمات يرمز - أو يتسم بها - البطل الملحمي عامة، بما في ذلك أبو زيد الهلالي - بطل السيرة الهلالية - وقد تمثلت هذه المراحل في:

١- مرحلة ميلاد البطل

٢- مرحلة نشأة البطل

٣- مرحلة الإعداد الفروسي للبطل، وفيها يعرض للتمط الفروسي في الملاحم والسير الشعبية، وأهم للخلاتق الفروسية التي يجب أن يتحلى بها البطل الملحمي، والتي هي - في حقيقة الأمر - فضائل إنسانية.

كما يعرض - في هذه المرحلة - لقيم الفروسية العربية في السير الشعبية، سواء ما يتصل منها بخلائق للفروسية في الحرب، أو ما يتصل منها بالمرأة، أو بالدين. ثم يعرض - بعد ذلك - للتدريب الفروسي وطبيعته بالنسبة لأبي زيد، بدءاً من طفولته، حتى صار بطلاً معترفاً به على المستوى الاجتماعي. ويعرض - كذلك - لدور السيف والفرس بالنسبة للبطل، وأخيراً يعرض لدور الشعر والبیان، وضرورة توفرهما في شخصية البطل الملحمي.

٤- مرحلة الاعتراف الاجتماعي بالبطل.

٥- مرحلة الاعتراف القومي بالبطل.

٦- البطل الملحمي والقدّر.

٧- البطل الملحمي والقوى الغيبية (الخوارق).

٨- البطل الملحمي / أبو زيد وإبعاد التشخيص الفني، والتي تمثلت فيما يلي:

أ - البعد الاجتماعي

ب - البعد الجسدي

ج - البعد العقلي والفكري

د - الأبعاد الخلقية والنفسية

هـ - الأبعاد الدينية والقومية

٩- مرحلة موت البطل.

وأثناء حديثه عن موت أبي زيد ودلالته الرمزية، يتساءل المؤلف: أين دور القوى الغيبية المصاحبة للبطل طوال السيرة لتخبره بطبيعة نهايته المأساوية على يد دياب حتى يحتاط لأمره؟ ويجب المؤلف عن ذلك السؤال إجابة تدل على دقة ملاحظته؛ حيث يقول:

«تفسير غياب هذا الحصر القدرى وثيق الصلة بالقضية المحورية التي تعالجها السيرة التي تدوين الصراع الداخلي بين فروع الذات العامة.. والصراع الداخلي... ليس صراعاً قديراً،

حتى تلعب النبوءات دورها فيه.. إن الصراع الخارجي، وحده، هو القدر، وهو الصراع الملحمي - في الملاحم العربية جميعاً - أما الصراع الداخلي، فليس صراعاً داخلياً... ومن ثم لا غرو أن «تصمت» أمامه كل النبوءات.. ولا تشير إليه من قريب أو من بعيد.../ص ١٠٨.

فالمؤلف يرى أن النبوءات والقوى الغيبية (الخوارق) يتم تفعيل دورهما من قبل القصاص إذا كان الصراع بين البطل وقوى خارجية، أما إذا كان الصراع داخلياً - داخلياً، أي بين البطل وأحد أبناء قبيلته، فإن القوى الغيبية أو النبوءات لا تعمل لصالح أي منهما، إذ يعتمد كل من البطلين على قوته الذاتية؛ حيث لا يمكن أن تساهم مثل هذه القوى في تفشيت روح الجماعة الواحدة.

تشير الدراسات المتعددة للراحل الدكتور محمد رجب النجار عن السير الشعبية العربية عامة، والسيرة الهلالية خاصة، قضيتين مهمتين، هما:

١- ما المصطلح المناسب الذي ينبغي إطلاقه على هذا اللون الفني القصصي الطويل؟ هل هو مصطلح «ملحمة»، أم مصطلح «سيرة»؟.

لقد تجاوز المصطلحان معاً في مؤلفات د. النجار، على نحو نفهم منه، أن المصطلحين مترادفان، وهو في ذلك يتابع أستاذنا الدكتور عبدالحميد بونس، الذي رافق بين المصطلحين، وأطلقهما معاً على هذا اللون الفني. وحقيقة الأمر إن بداية هذا الترادف بدأ من جانب بعض الدارسين العرب الذين استغزتهم دعوى بعض المستشرقين مثل «الفرنسي أرست ريدان» وغيره، ممن ذهبوا إلى اتهام العقليّة العربية بالقصور والعجز، لعدم معرفتها بفن الملحمة العربية. من هنا كان رد بعض الدارسين العرب على مثل هذه الدعوى من خلال فن السيرة العربية، مع إطلاق مصطلح «الملحمة» على هذا اللون الفني، للدلالة على معرفتنا بهذا الفن الغربي؛ لإبعاد هذه التهمة عن عقليتنا، وكأن قصور العقليّة أو نصحتها مرتبط بمدى معرفة للفنون الغربية.

والحقيقة أن النزعة العنصرية كانت بمثابة الدافع الكامن وراء هذا الاتهام. في حين أن معرفة الأمم والشعوب بفن دون غيره مرتبط بظروف تاريخية وحاجات اجتماعية معينة.

ورغم أننا نحمد للدارسين العرب غيرتهم، ورغبتهم الشديدة في الدفاع عن العقلية العربية، وما وجه إليها من اتهامات، فإن مصطلح «الملحمة» غير مناسب كي يطلق على هذا اللون الفني العربي الذي نسميه «سيرة». ومصطلح «سيرة» هو المصطلح المناسب لكي يطلق على هذا اللون الفني، على نحو ما تؤكد المدونات السيرية العربية، أو الشعراء والرواة الشفاهيون.

ورغم وجود عناصر مشتركة بين الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية - كما يقول أحمد شمس الدين الحجاجي - فإن ... بينهما أيضاً اختلافاً كبيراً، فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة، فهي جزء من السيرة، السيرة هي الكل والملحمة هي الجزء... (لمزيد من التفاصيل حول الفرق بين مصطلحي «السيرة» و«الملحمة» يمكن مراجعة: د. أحمد شمس الدين الحجاجي: موائد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، ١٩٩٠، ص ٢٥ وما بعدها).

أما القضية الأخرى التي تثيرها دراسات د. النجار حول السيرة الهلالية، فتتمثل في تصويره لعدد حلقات السيرة الهلالية، واعتبارها أربع حلقات، ذاهباً إلى اعتبار قصة/ سيرة الزبير سالم حلقة أولية لها، وذلك على نحو ما أكدته في أكثر من دراسة؛ لأن:

١- مؤلفي أو رواة هذه القصة أطلقوا عليها مصطلح «قصة الزبير سالم»/ أبو ليلى المهلول الكبير، ولم يطلقوا عليها مصطلح «سيرة».

٢- القصة/ السيرة تحمل نصوحاً صريحة تشير إلى ارتباطها الوثيق بالملحمة الهلالية الأم، وتؤكد كونها حلقة من حلقاتها. فأحداثها تنتهي بميلاد هلال بن عامر- جد بني هلال- وهو ما تكرر الملحمة الأم في بداية مرحلتها التمهيدية.

٣- تشابه الأحداث والنهاية والموصوع والصراع في السيرتين، فكلاهما تحقق فيهما مقولة «كأنك يا أبو زيد ما غزيت»، وقد تحقق هذا الأمر في قصة/ سيرة الزبير سالم عن طريق العجوز/ البسوس، وتحقق ذلك في السيرة الهلالية من خلال العجوز/ ست الغرب (شقيقة الزناتي خليفة).

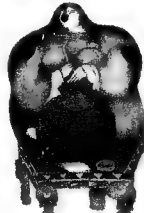
ورغم وجاهة الرأي السابق، والذي يحتاج منا - بالفعل - إلى للتفكير طويلاً أمامه - في المستقبل -، فإنني - في الوقت الراهن - أختلف معه، للاعبارات التالية:

١- إن مصطلح «قصة» كان بمثابة المصطلح الأكثر رواجاً بين رواة هذا اللون الفني على مدار العصور، فحتى الآن يتجاوز مصطلحا القصة والسيرة في الاستخدام الميداني. وقدسياً استخدم المدونون مصطلح قصة مع سير أخرى مثل «الأميرة ذات الهمة»، و«فريز شاه».

٢- إن سيرة الزبير سالم تمثل قصة حبكتها الفنية مكتملة، طبقاً للخصائص السيرية، التي توفرق عندها الدارسون للسيرة العربية؛ إذ توفرت فيها المراحل الملحمة المختلفة التي يمر بها الأبطال الملحمةيون.

٣- إن الإشارة في نهاية «الزبير سالم» إلى ميلاد جد بني هلال، لا يمثل دليلاً على أن السيرة الهلالية بمثابة استكمال فني لها. فالإشارة هنا كانت بمثابة خاصية اتسمت بها السيرة الشعبية، للدلالة على الاستكمال التاريخي وليس الفني. فمعظم السير الشعبية العربية توفرت في نهايتها خاصية الإشارة التاريخية إلى بدايات السيرة التالية عليها تاريخياً. وهو ما حدث في سير (عترة - ذات الهمة ...)

الأمر الذي جعل الأساذ فاروق خورشيد - اعتماداً على تلك الإشارات التاريخية الاستباقية - يقوم بترتيب السير الشعبية العربية ترتيباً تاريخياً، وذلك في كتابه «أصواء على السيرة الشعبية».





محمد رجب النجار

وقضايا دراسة السيرة الشعبية

محمد حسن عبدالحافظ



ليس في وسع دارس للسيرة الشعبية المصرية أو العربية - ولأنواع الأدب الشعبي عموماً - أن يستهل حياته البحثية دون العودة لأعمال الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار (١٩٤١ - ٢٠٠٥). وقد كانت أولى معلوماتي عن الدكتور النجار - وأنا في مرحلة الليسانس (١٩٩٤) - حصوله على درجة الدكتوراه عام ١٩٧٦ في موضوع: البطل في الملاحم الشعبية العربية، بإشراف الأستاذ الدكتور حسين محمد نصار. ثم حرصت - من بعد - على اقتناء أعماله المطبوعة كافة، أثناء الفترة التي ركزت فيها على استغلال رحلتي البحثية باقتفاء أثر الدراسات الفولكلورية - لاسيما الأدب الشعبي - وقراءتها وكتابة عروض وتعليقات تفصيلية لمحتواها (كان ذلك في الفترة من أغسطس ١٩٩٥ حتى أكتوبر ١٩٩٦). كانت دراساته المنشورة في الدوريات الكويتية (عالم المعرفة، عالم الفكر) يسيرة المثال. وعندما اتجهت تدريجياً للاهتمام بالسيرة الهلالية، صرت أكثر اهتماماً بدراسات الدكتور النجار في مجال السيرة الشعبية، فحصلت على بحثه الموسع الذي تقدم به للمؤتمر الدولي حول بني هلال المنعقد في الجزائر عام ١٩٩٠، حيث جلبه لي الباحث الجوزلري مصطفى نويسر مع أعمال المؤتمر كاملة، عندما التقينا في الرباط (صيف ١٩٩٦). اقترح الدكتور النجار في بحثه الإفادة من أدوات المنهج البنيوي في دراسة السيرة الهلالية، وتمثل ورقته نموذجاً تطبيقياً جديرًا بالاحترام لدراسته المعنونة بـ «مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية العربية»، المنشورة في ديسمبر ١٩٩٠ (مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة). وكان آخر ما حصلت عليه من أعمال الدكتور النجار كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والمعنون بـ «الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي» (٢٠٠٦). بينما عانيت كثيراً من الحصول على نسخة من كتابه «أبو زيد الهلالي: الرمز والنصبة؛ دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي»، وكنت بالطبع أتابع الإشارة إليه في مواضع عدة من

(١) انظر: على محمد برهانة (إعداد): مسيرة بلى هلال: دراسة أدبية لغوية مقارنة، تقديم: نبيلة إبراهيم، منشورات كلية الآداب والعلوم بجامعة سبها، ١٩٩٤، ص ١٧.

دراسات السيرة الشعبية، بل عاينت إشارات باحثين آخرين لم يستطيعوا مطالعة الكتاب نفسه^(١)، وتأخر حصولي عليه إلى عام ١٩٩٨ من خلال الدكتور مصطفى جاد.

في أكتوبر ١٩٩٥، أعددت قائمة من الموضوعات الميدانية والنظرية لأطروحة الماجستير، منها الدراسة الميدانية لروايات السيرة الهلالية في محافظة أسيوط، لكنني فشلت في تدبير متطلبات العمل الميداني، وأمعها: المال وأدوات العمل الميداني، فحاولت تأجيل الموضوع الميداني، وألبذه بموضوع يعتمد على متون الأدب الشعبي المدونة (ولأعمال ودراسات للدكتور النجار أثر كبير في هذا التوجه) لكنني واجهت اعتراضاً شديداً من أستاذي الجليل الدكتور أحمد مرسى، حيث كان يدرك - بخبرة الأستاذ الرائد في هذا الحقل - الدور المهم للميدان في تكوين الباحث الفولكلوري المبدئ توكيلاً صلياً، فأسلمت نفسي للتفكير مجدداً، وتركزت للتدبير للرب. بدأت عملي الميداني مطلع ١٩٩٦، وقدمت خطتي للماجستير في موضوع روايات السيرة الهلالية في أسيوط (أكتوبر ١٩٩٦)، ثم قدمت خطتي للدكتوراه في موضوع: روايات السيرة الهلالية وروايتها في محافظة سوهاج (يوليو ٢٠٠٦).

ما أود الإشارة إليه هنا هو أن المسلك الميداني - طوال هذه السنوات - كان حاكماً للحوار بين نتائج دراستي الميدانية ونتائج أعمال الدكتور النجار التي اتصلت بها تبعاً، مثلما أسست التجربة الميدانية - في بنية الوعي - بادرة نقدية لمجمل الدراسات المعنية بالسيرة الشعبية، ونموذج الهلالية على وجه الخصوص. على سبيل المثال، استعصت الكثير من نتائج عملي على الاتفاق مع بعض المبادئ والأسس الفلسفية والفكرية التي اعتمدها الأستاذ فاروق خورشيد في مختلف أعماله حول السيرة الشعبية^(٢). بينما أخذت علاقتي بإنجاز الدكتور النجار مساراً حوارياً يتراوح بين الاتفاق والاختلاف، وهو المسار الذي تراق دائماً مع مراحل عملي في موضوع السيرة الهلالية، وظنى أن الاختلاف والاتفاق قاما على كوني أنتمى إلى سلالة العلمية نفسها (قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة)؛ هذا الفضاء العلمي الذي أطلق دعوة للتجديد في مضمار الدراسات الأدبية والنقدية، وشمع بالتنوع الفكري والمنهجي، فهياً مجالاً حيويًا للاجتهاد والاختلاف في آن معاً.

١ - صراع النوع الأدبي: سيرة - ملحمة - سيرة ملحمة

لم يكن في إمكاني استنصاف شأن القلق الواضح في استخدام مفهوم الملحمة ومفهوم السيرة في أعمال الدكتور عبد الحميد يونس. وهو نفسه القلق البادي في أعمال الدكتور النجار، لكن الدكتور النجار أضاف اسماً جديداً قد يكون حلاً توفيقياً للخلاف الذي أشجّر في المجال الثقافي والأكاديمي المصري منذ الأربعينيات، هو: السيرة الملحمة، مع ملاحظة أن المفاهيم الثلاثة ظلت جارية الاستخدام في دراسات الدكتور النجار.

كان على أن أواجه هذا القلق، ولتتبع أسبابه ومسارته ومختلف وجهات النظر إليه. متمسلاً عما يحول دون أن يكون اسم النوع الأدبي الشعبي محلياً خالصاً، أي من صك الثقافة التي يترعرع فيه ذلك النوع؟

يرى الدكتور النجار أنه «مهما وضع التقاد من قروق في الشكل والأسلوب إلا أنها لا ترتفع في رأينا إلى مستوى الخلاف النوعي، ويكفي أن يكون هذا التطابق بينهما قائماً في الهدف والموضوع والوظيفة، وإن تزيلاً كل منهما بزي بلام وببته، وزمان نشأته ومزاجه

(٢) انظر على سبيل المثال: فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية المملوكة للنشر-لبنان، القاهرة ١٩٩٤.



القومي، ومعتقداته وموروثاته وأنماطه الثقافية. كذلك لن يميز الملاحم العربية التاريخية أو الشعبية أنها توسلت في بعضها بالنثر، وفي بعضها الآخر بالشعر. فجاءت أغلب ملاحمنا نثرية - وإن امتعانت في الوقت نفسه بالشعر الموضوعي الذي جاء تسجيلاً للأحداث الملحمية الرئيسة - استجابة لدواعي التطور والانتقال من مرحلة التعبير بالنثر من ناحية، واستجابة لطبيعة الفن القصصي عند العرب، الذي يمزج التعبير بين النثر والشعر معاً من ناحية أخرى... وهل أنصير فن الدراما في شيء عندما توسل بالنثر بعد أن كان يقوم بالشعر، وأن ينظ كما هو وفيًا بطلانه ووطنائه، حتى بالمفاهيم الأرسطية^(٣).

(٣) محمد رجب الدجار، أبوزيد الهلالي: الرمز والقضية، دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي، دار الكتب، الكويت، بدون تاريخ طبع، ص ٥.

إن الدافع الرئيس وراء هذا الاجتهاد يتمثل في ما ذهب إليه عدد من المستشرقين، وعلى رأسهم الفيلسوف الفرنسي إرنست رينان Ernest Renan (1823 - 1892)، من قبيل الدعوى بأن الأدب العربي يفتقر إلى الملحمة، وبأن العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد، وتعجز عن التجسيم والتشخيص، وبالتمذيل، وبأن الثقافة العربية، من وجهة النظر هذه، لم تعرف الأسطورة، ولم تبعد القصة والدراما. ولقيت نظرة رينان صدى في الأوساط الثقافية العربية (عباس محمود العقاد وأحمد أمين على سبيل المثال^(٤)) مما أثار حفيظة عدد من دارسي الأدب الشعبي، أبرزهم الدكتور يونس، الذي لم يعتمد، في دراسته: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، اسم «ملحمة»، لوسم السيرة الهلالية، حيث يقول:

(٤) أحمد شمس الدين الحجاجي، مسوّد البطل في المسيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٨.

«من العسير أن نقول إن السيرة الهلالية ملحمة (Epic) لأنها تقوم بالشعر، وتحدث عن الحرب وبالبطولة، وأنها صدى لحياة قاطعة، وأنها تثير في المتذوقين من المشاعر ما نجد له صدى في الملاحم المشهورة؛ ذلك لأن الطابع الغنائي يرحمها في كل ناحية، ويكاد لا يخلو موضع من هذه السيرة دون أن نجد فيه شعوراً ذاتياً، وإن صدرت بأكمليها عن قوم أو قبيلة. وما نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة، وهي في موضعها العام وفي طريقة سردها تتخذ مظهرًا منافيًا للغنائية. وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامي فيها، فإن بدائيتها وسذاجته ووقوفه في التطور عند حالة جنينية يباعد بينها وبين أن نمتلكها في هذا الضرب من الفن القوي»^(٥).

(٥) عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٦.

لكن الدكتور يونس بدا عاكفاً - بعد ذلك بسنوات - على اللوذ عن «الملاحم العربية»، حيث أطلق مصطلح «الملاحم» على كل السير الشعبية، باعتبار ذلك جزءاً مما تقتضيه الدراسة الموضوعية، فعمل على إثبات وجود الملحمة في تاريخ الثقافة العربية، وهي وإن تأخرت في الظهور عن ملاحم شعوب أخرى في الشرقيين الأوسط والأدنى، فذلك لأسباب تتصل بالتطور الثقافي^(٦)، ثم يردف في سياق آخر قائلاً:

(٦) يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي للجامعي، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٨. وراجع كذلك: يونس، دفاع عن الفولكلور البهية المصرية للمامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ (انظر: سيرة بلي هلال أو قصة أبو زيد الهلالي، ص ١٢٥ - ١٢٨).

«لم يكن العرب بدءاً بين الشعوب الإنسانية، فقد مروا بطور نزع الفكر فيه إلى التجسيم والتشخيص وضرب من الطقوس المتوسلة بالتفيل. وبرز البطل الملحمي في أكثر من بيئة من بيئات العرب، وفي أكثر من مرحلة من مراحل تاريخهم. ومن المفيد أن نميز منذ اللحظة الأولى بين ضربين من الملاحم، كما يقرر مؤرخو الآداب ونقادها. فهناك الملحمة الشعبية Folk Epic التي ينسب تأليفها إلى الجماعة أكثر مما ينسب إلى فرد بعينه. وهناك الملحمة الفنية Art Epic أو الأدبية، وهي التي تنسب إلى مؤلف معروف. والصنوبر الأخير يحاكى الأول، وتبدو فيه ملامح شخصية الأديب الذي أبدعها. أما الصنوبر الأول، فتقليدي، ويقطع من التاريخ، وإن جنح في عالم الخيال، والشخصية التي اشتهرت بتأليف

إحدى ملاحمه غامضة، لا يستطيع تاريخ الأدب أو الحضارة أن يميز لها واقعاً محدداً. ويبحث الأدب المقارن يغفلون للضرب الأول بأشهر ملحمة وهي الإلياذة هوميروس، ويستشهدون على الضرب الثاني بإلياذة فرجيل. وأياً كانت التعريفات التي ينتهي إليها باحثو الأدب، فإن هذا الجنس الأدبي كان قد اختفى من عالم الإبداع في أكثر بلاد العالم، ولكنه مستمر عند الشعوب التي يقوى فيها الشعور الوطني أو القومي، ويبعث استجابة لما بدأت تحسه الجماعات المتحضرة من وجوب التحام الأدب بالجمامير، وهو الالتزام الذي يعتمد بتصوير جديد للبطال الملحمي، والذي يتوسع في تصويره، ويقرن القصيدة القصصية الطويلة ببعض مقومات الأدب الدرامي، ومن حوار وحركة ونشيد جمعي^(٧).

(٧) بونس، الأسطورة... مرجع سبق ذكره، ص ١٩-١٠٠.

يبدو لنا الأمر لدى الدكتور بونس - على موضوعيته - دفاعاً عن الثقافة العربية ومناخاً عن آدابها، وهو مسلك ناجم عن رفض دعاوى ريلان وغيره وزد فعل عليها. وهو المسار نفسه الذي اتبعه الدكتور النجار.

قدم د. أحمد شمس الدين الحجاجي معالجة صافية لهذه النقطة المتعلقة بدعوى رسم السيرة الشعبية بالملحمة، حيث يقول:

«الملحمة مصطلح أطلق أول ما أطلق على الإلياذة والأوديسة، ثم أطلق من بعدهما على أعمال أوروبية أخرى مثل ملحمة رولان وملحمة السيد، وقد ظهرت ملاحم غيرها في أرجاء مختلفة في العالم الأوربي. وهناك عناصر مشتركة بين الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية، ولكن بينهما أيضاً اختلافاً كبيراً، فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبعت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ في التكرس تتحول إلى ملحمة، فهي جزء من السيرة، السيرة هي الكل والملحمة هي الجزء، ولو قارنا على سبيل المثال بين سيرة بني هلال وبين كل من الإلياذة والأوديسة مجتمعين، لوجدنا أن كلا منهما تمثل حلقة من حلقات سيرة واحدة، فالإلياذة تتوازى مع التغريبة، ولا تتسع أناسها، فهي تقترب من الجزء الخاص بحصار تونس في كثير من أبعاده، وتتلقى معها في كثير من عواطف المتحاربين المحاصرين، وعواطف [المحاصرين] والعالم الذي [يعيشونه]؛ الحب والكره والبطولة والخيانة. وتتلقى كثير من الشخصيات بينهما مع كثير من الفارق أيضاً، قصة حب عزيزة الجميلة ويونس لا تتساوى مع قصة حب هيلين الجميلة بياريس، ولكن هناك توافقاً كبيراً بينهما، وحتى غضبة دياب لمقتل صديقه عامر الخفاجي، فيعود بعد اعتزاله الحرب ليقاتل مع الهلالية، وهي تمثل غضبة أخيل لمقتل صديقه بتروكليس، وعودته ليحارب مع اليونان؛ لينتقم لصديقه. الإلياذة كلها لا تزيد في بنتيها عن بنية للتغريبة، للوحدة الزمانية والمكانية لمعركة تدور لمدة أربعة عشر عاماً حول أسوار تونس المرية، تقابل معركة تدور عشرة أعوام حول أسوار طروادة، ولا شك [في] أن هناك فروقاً كبيرة بين العالمين. وعند النظر إلى الأوديسة، فهي لا تزيد عن الريادة: رحلة أوليس في البحر للعودة إلى وطنه. وللثانية رحلة أبي زيد لاستكشاف بر تونس والعودة إلى وطنه. رجلان يفتريان؛ اليوناني في البحر، والعربي في البر. ليس الشعر هو الفرق الوحيد بين [الملاحم والسيرة العربية]؛ فالسيرة العربية شعر... بعض الشعراء يرون نصوصها شعراً، وقد يتكرر الشعر بفعل إضافات الراوي المستمرة وجعله الاعتراضية؛ مثل رواية الناذي عثمان وعوض الله [عبدالجليل]. وأهم فرق هو اتساع السيرة الذي يشمل في طياته أكثر



(٨) الحجاجي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥-٢٧.

(٩) المرجع نفسه، ص ٢٨.

(١٠) انظر دراسة البياض الأزيكستاني نعمة الله إبراهيم، السيرة الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤. وينكر إبراهيم في كتابه أن سيرة الهلاليين كانت موضوع بحث رسالة الدكتوراه التي أجازتها الباحثة أ. أر. نايفا

والمعونة بـ «سيرة بني هلال»، والتي طبعت في موسكو عام ١٩٧٢. ويشير محمد حافظ دياب إلى أن هناك دراسات تقدر السيرة بالكلية الإسكندنافية ساجا Sagan، والتي تحي: أي شكل من القص أو الفسر بغض النظر عن طوله أو طموحه الأدبي، وإن اعتبرت في استعمالاتها الحديث قصة تشبه الحكاية النظرية التي ترجع إلى العصر الأوروبي الحديث كما تختلف الساجا عن الخرافات (خلفاً بياً) لأن الساجا مع أحداثها على قدر كبير من الخرافات تقوم على أساس من الواقع التاريخي. وبمراجعة أخرى: هي قصص يعالج فيها الفئال بالحقيقة التاريخية، فهي حقائق تاريخية معروفة بدرجات متفاوتة، وغالباً ما تتضمن أعمالاً بطولية ومغامرات خارقة (نقلًا عن محمد حافظ دياب، إبداعات الأدب في الصورة الشعبية، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٤٣-٤٤). ومن ثم، أنما عدد من المستشرقين إلى استبدان الساجا بالسيرة، نظرًا لأوجه الشبه بينهما، ولأن الساجا بوصفها نوعاً أدبياً أقرب كثيراً للسيرة من النوع السحري. انظر مثلاً الدراسات الفرنسية التي اعتمدت على السيرة الهلالية في بحث علاقة رحلة بني هلال بالشمال الأفريقي، خاصة الصحراء الجزائرية، في: Youssef Nacib, Une geste en fragments, La saga hilalienne, des Hauts Plateaux algériens, Paris, 1995. وتحوى الدراسة على ملحق

من ملحمة، لولا أنها تنكسر لتصبح مستقلة الموضوع بعيداً عن الجوانب الأخرى. ليس هناك ملحمة واحدة فيها هذا الفصل المتصع عن مواليد الهلالي ثم التدرج السلمي نحو المراحل المختلفة لممره كما يوجد في هذه السيرة. وسيرة بني هلال تبدأ بفصل مواليد الهلالي، وتنتهي بفصل الأيتام، الذي يمكن أن يعد فصلاً من فصول مواليد الهلالي أيضاً، فمرحلة الميلاد تكرر ثانية في بطل الهلالية الجديد على أبو الحلقان^(٨).

يختتم د. الحجاجي إضاءاته الكاشفة بقوله: «إن علينا أن نتقبل كلمة سيرة وصفاً لهذا الفن الذي أبدعته العقليّة العربية، دون أن نسبغ عليها أسماء أخرى لا تنطبق عليه إلا في بعض الجوانب دون غيرها»^(٩).

بالرغم مما أنجز في سياق عودة الاسم المحلي للدلالة على النوع ووسمه به، فقد ظل اسم «الملحمة» - ولا يزال - مدرجاً في عدد من الدراسات المعاصرة التي تناولت السيرة، لكن اسم السيرة أضحي الآن أكثر استقراراً، وليس غريباً أن يعتمد عدد من الدراسات في الإنجليزية والفرنسية والروسية والأوزبكستانية^(١٠)، ولأسما في العقدين الآخرين من القرن العشرين. والواقع أن كثيراً من المستشرقين الأوروبيين - منذ القرن التاسع عشر - قد احتفوا بالسيرة الشعبية من زوايا مختلفة، لكن أعمالهم جميعاً تتفق على النظر إليها بوصفها «سيرة شعبية» ذات مكونات تاريخية وأسطورية وأدبية خاصة.

إذا ضربنا مثلاً بالهلالية، فإننا نذكر الفرنسي «رينيه باسيه» Rene Basset الذي قدم فصلاً متافياً تحدث فيه عن الهلالية عام ١٨٨٥، ثم الألماني «و. أهلوارد» W. Ahlward الذي أصدر فهرساً جامعاً لمخطوطات العربية بمكتبة برلين عام ١٨٩٦، تضمن وصفاً دقيقاً لمخطوطات الهلالية البالغ عددها مائة وأربعة وسبعين مخطوطة، كما أورد كثيراً من محتوياتها وذكر بعض أعلامها. وبعد ذلك بعامين، أي في عام ١٨٩٨، نشر المستشرق الألماني مارتن هارتمان Martin Hartmann بحثاً متفصلاً تحت عنوان «سيرة بني هلال»، استند فيه إلى المطبوعات التي صدرت إلى هذه السيرة بني هلال، بجانب البيانات التي أوردتها أهلوارد في فهرسه المذكور. أما المستشرق ألفرد بل Bel. A، فقد أورد لسيرة بني هلال كتاباً قائماً برأسه عنوانه «الجازية»، أصدره في باريس عام ١٩٠٣، وحاول فيه أن يفيد من أبحاث من تقدموه، فعرض لها في شيء من الإيجاز، واعتمد فيه على نص مغاربي جمعه من أمالي منطقة تلمسان (غرب الجزائر على وجه التحديد)^(١١). ولم يطلق بخرس Petterson مصطلح «الملحمة» على النصوص التي جمعتها من عرب الشرف في شمال نيجيريا، حيث عنوانها بـ «قصص أبي زيد الهلالي» (Stories of Abu Zaid The Hilali).

كلما اتسعت الدراسات الميدانية في مجال الأدب الشعبي، تأكدنا أن الميدان لا يزال مكتظاً بالأسماء والمصطلحات واللغافيم والتضييمات الدالة على تحولات أنواع الفولكلور وتوزيعاتها.

على سبيل المثال، ثمة رواة يطلقون على الجزء من السيرة الهلالية «قصة»، حتى في حالة اعتماد هذا الجزء على الشكل الشعري، وآخرون يجيزون استخدام مصطلح «قصيدة»، حتى إذا لم تحتو الرواية على بيت شعري واحد، ويقول بعض الرواة إن السيرة الهلالية «مرسومة على قصائد شعر»، يحددها الراوي عتق عز العرب (من منشأة همام مركز البداري محافظة أسوط) بقوله: «مرسومة على تسعين قصيدة»، وهو ما يجعلنا نفترض أن أصل بناء السيرة الهلالية - في وعي رواة - هو الشعر، وأن الشعر هو النوع الأدبي الذي

بالنصوص المجموعة من المبدلن باللهجة الجزائرية مع ترجمة إلى الفرنسية. لكن الباحث يلاحظ أن النصوص المجموعة لا تحتوي على تفسير للمفردات المستعصية على غير الجزائري، كما أننا لا نعرف عن روايتها سوى اسماءهم دون أية معلومات أخرى عنهم. ونظراً كذلك بحث الباحثة الأمريكية أنثيا بيكر حول الهلالية في الجذب التونسي، وهو موضوعها للدكتوراه من جامعة إنديانا: Antina Becker, *The Hilli saga in The Tunisian south*, Indiana university press, Bloomington, 1978.

(١١) بونس: الهلالية... مرجع سبق ذكره، ص ١١٥ - ١٢٢.

(١٢) الحجاجي، مراد البطل ...، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٨.

استوعب السيرة قبل أن يخلع عليه الرواة المتعددون تشكيلاتهم الفنية الخاصة التي امزج فيها النثر بأشكال مختلفة من الشعر الشعبي. وربما كان معنى «قصيدة» بعيداً تماماً عن هذا التفسير، حيث يشير مصطلح «قصيدة» إلى وحدة سردية من وحدات السيرة؛ أو على جزء محدد من ملتها. ومعنى أن الهلالية «مروسة على تسعين قصيدة» مرتبط بقسم الراوي للسيرة بطريقة تمكن ذاكرته من حفظها، فهذا الأمر أغنبه بتنظيم السيرة على شكل وحدات حكائية تمكن الذاكرة من استدعائها، على نحو ما تشي به كلمة «مروسة».

كما أننا لا نجد اسم التخيرية لدى رواية السيرة في محافظة أسيوط، وهو الاسم الدال على قسم كبير من أقسام السيرة الهلالية، يقص وقائع رحيل بني هلال إلى الغرب (تونس). الراوي حملى جاد يستبدل به مصطلح «الرحلة». والرواية في قرية «قار الدوايرة» التابعة لمركز «البداري» يسمون هذا الجزء «روزة»، ونقل الراوية ربيعة فرغلى (الذخيلة، أبو تيج): الروزة؛ يروز الغرب؛ يروزو الغرب... إلخ. أما الراوي عبد العاطي نايل (الذخيلة، أبو تيج)، فيرى أن الحلفاء التي تلى حلقة المواليد هي سلسلة ريادات: الأولى، والوسطانية، والأخيرة.

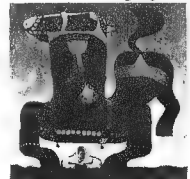
ليس هيكاً للتجاح في الحفاظ على خصوصية الأسماء المحلية لأنواع الأدبية الشعبية وفرضها على المستشرقين الجدد في مختلف أنحاء العالم، حيث نرى ذلك ركناً أساسياً من أركان صناعة الثقافة المصرية. ونعتقد أنه من الصعوبة أن يحترم «الأخر» أنواعاً الأدبية الشعبية، ما لم نحترمها «نحن»، وندهي أن يجهل أسماؤها، ما دمت لا نعمل على الاعتراف بها وترسيخها.

٢ - صراع المناهج: السيرة الشعبية بين الشفهي والمدون

يعد الدكتور النجار أحد أبرز الباحثين الذين قدموا محاولات تطبيقية ناجحة للمناهج النقدية الحديثة في مجال دراسة الأدب الشعبي العربي. بالتأكيد تستند هذه المحاولات إلى عكوفه الرئيسي على نصوص التراث الأدبي الشعبي العربي المدون من جانب، ومتابعته الجادة للمشهد النقدي المعاصر من جانب مواز. وأعتقد أن الدكتور النجار كان يستهدف - منذ وقت مبكر - الإفادة من المناهج النقدية الحديثة في الإعلاء من شأن الأدب الشعبي في الحقل الثقافي والأكاديمي. ربما لم يجد الدكتور النجار مغراً من الدعوة إلى تجاوز الدراسات الوصفية والتاريخية إلى الوقوف على الأطر الفنية والاجتماعية والثقافية التي تحكم هذا التراث الأدبي العربي، واستقراء سماته التي تحكمه وتشكل «المعيار الفني» للملحمة العربية خاصة^(١٣). كان ذلك في نهاية عقد السبعينيات من القرن العشرين. وخلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات، بدأ الدكتور النجار مخلصاً لهذا الهدف، فقد قدم دراسات نوعية أثرت هذا المجال الفقير (= الدرس النقدي للأدب الشعبي المدون).

اتفقت مع الدكتور النجار في ما يتعلق بضرورة تجاوز المنهج التاريخي، والانتقال إلى مرحلة أكثر تقدماً في المعالجة النقدية لمتون تراثنا الأدبي الشعبي. لكنني عدت لأتوقف - بتحفظ - عند المنهج الوصفي الذي اكتشفت - أثناء سنوات عملي الميداني - أننا حرمان من فعاليته في حياتنا العلمية، وأننا لم نطبقه حق التطبيق في الماضي، لأنه وثيق الصلة بالتجارب العلمية الميدانية التي هي محدودة في واقع أمرها. ووجدتني أدرك الأهمية القصوى للاعتماد على وصف تجاربنا وصفاً دقيقاً وموثقاً. لقد أسىء للمنهج الوصفي كثيراً،

(١٣) النجار، أبريز الهلالي، مرجع سبق ذكره، ص ٧.



وأصبح أن افتقارنا إلى إنتاج معرفة علمية رصينة وواقعية بثقافتنا الشعبية وفنونها وآدابها إنما يرجع إلى استعلائنا المغلوط على المنهج الوصفي .

إنني - في الحقيقة - لا أستصغر شأن الدراسات النصية التي تتناول السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة، وهي الدراسات التي تخطط مسلكها المنهجي استناداً إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوصاً سردية ذات بنيات حكائية متميزة ومستقلة تقبل الخضوع للتحليل السردى، بمعزل عن أى أفق خارج النص . أو - كما أوضح الدكتور النجار - الدراسات التي تستهدف الكشف عن الهيكل البنائى العام أو التكى السير العربية، وسبيلنا إلى ذلك هو محاولة القيام بسبر غورها بحثاً عن بنيتها المورفولوجية أو التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت الذي قامت على أساسه هذه السير أو القصص الملحمية، وتؤكد انتمائها إلى نسق فنى واحد، يخضع لقوانين ثابتة هي التي أعطت هذه السير خصوصيتها الأدبية باعتبارها نوعاً genre أدبياً متميزاً لم يلق حظاً من الدراسة العلمية العميقة . ومن المؤكد أن مثل هذه الدراسة تنطوى على مخاطرة كبرى قياساً إلى هذا الحجم الضخم لأشهر - خمس سير عربية مطبوعة بلغت في طباعتها الجيرية حوالي ١٨٠٠٠ صفحة (ثمانية عشر ألف) وسبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليلي تركيبي في وقت واحد، غايته رد السيرة، كل سيرة، إلى وحدانها أو مكوناتها الأساسية أو عناصرها التركيبية التي تتألف منها، ثم نقوم باستقراء طبيعة علاقاتها على مختلف المستويات المورفولوجية أو التركيبية والدلالية معتمدين على مبدأى التوافق والتخالف بين هذه العناصر بحثاً عن النموذج التركيبي المشترك الذي يخضع له البنية القصصية على مختلف مستوياتها، اكتشافاً وتحديداً لقواعد الثبات الواردة في هذه السير والملاحم، في نصوصها المدونة،^(١٤) .

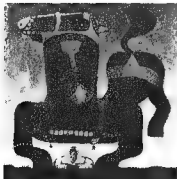
(١٤) النجار، **الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦ .

(١٥) سعيد بطنون، **سيرة بني هلال**، مدخل إلى قراءة جديدة، نزوى (مسط)، العدد الثالث، أكتوبر ١٩٩٦ .
(١٦) فاروق خورشيد، **أدب السيرة الشعبية**، مرجع سبق ذكره، ص ٢١-٢٦ .

ما نراه - على نحو مكثف - هو أن هناك فرضيتين متجاكبتين يحكمان دراسة السيرة الشعبية . الأولى: صُممت لأنواع الأدبية المكتوبة (والقصود بها الأدب الذي يبدعه المبدعون الأفراد) ، وتقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها (ربما كان ذلك سبباً في عدم الاعتراف بالروايات الشفهية باعتبارها تحريفات مخلة بالنص الأصلي بمنظور الناقد المغربي سعيد بطنون^(١٥) ، أو بأنها تلقائية عفوية تقتصر على النظام الذي تدعم به للنصوص المدونة، وأهمها ألف ليلة وليلة، في تصور الأستاذ الأديب فاروق خورشيد^(١٦)) . ومن ثم، تنصر هذه الفرضية تطبيقاتها على المقاربة الشكلية للنص، دون القدرة على اختراق السياج النصي للإمساك بدلالة النص في إطاره الثقافي والاجتماعي . والثانية: تطبق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالمواقع الاجتماعي والثقافي للأمة العربية، وغالباً ما تنظر إلى الروايات الشفهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعاً أدبياً ذا تنوعات جمالية خاصة .

لا شك أن الانحياز إلى طرف من أطراف الدنائيات المضدية الشهيرة: الشكل/المضمون، النص/السياق، المكتوب/المنطوق، الداخل/الخارج، الأصل/التنوعات... إلخ، هو أحد المشكلات الكبرى التي تواجهنا في دراسة السيرة الشعبية .

إن القياس على ما أحدثته الكتابة من تغير في المفاهيم هو الجذر الأساس للمشكلة التي يعاني منها الباحثون في دراسة الأنواع الأدبية الشعبية . فقد بلغت الأهمية التي تمتع بها الأدب المكتوب مستوى جعله يبدو كما لو كان هو القاعدة! بالرغم من أن الحقيقة التاريخية

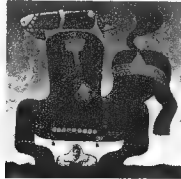


اللسان البشرى تقول بأن المنطوق أسبق من المكتوب، وبأن الإنسان الجمعي (في التاريخ) يتكلم قبل أن يكتب، ويتواصل ويعمل شفهيًا أكثر من تواصله وعمله كتابيًا، وبأن الكلام هو أهم وسائل الاتصال بين أفراد المجتمعات البشرية، بوصف اللغة تمثل تحققًا صوتيًا لميل الإنسان إلى رؤية الواقع وتجسيده على نحو رمزي، وبأن المجتمعات البشرية قد أبدعت نصوصًا شفوية خلاقة - بالتقييم النقدي - اكتنزت ببلاغة الناس وحكمتهم ورؤيتهم الخاصة للعالم وقدرتهم على رسم الروح الجماعية بالصوت البشرى الخالد، حيث كتب لها البقاء بتوريثها جيلًا بعد جيل.

تتفق تمامًا مع الملاحظات التي سبقت حول المدون من النصوص الشعبية وعلاقته بالروايات الشفهية، فالدكتور عبد الحميد يونس يرى أن النص الشعبي، في تأليفه ونزقه جميعًا، لا يمكن أن يخضع للأصول والقواعد التي تخضع لها نصوص التراث الرسمي أو الفصيح المعتر. لكن النص الشعبي، وإن قام في أصله على الحفظ والرواية الشفوية والأداء المستقل عن القراء، فإنه يتوسل بالتدوين في بعض البيئات والعصور. وهذا التدوّل لا يخرج عن شعبيته بحال من الأحوال (...) ويذهب المتخصصون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة إنما هي متأخرة عن مراحل الإبداع وما تلاها، ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين، خوفًا من ضياع الذاكرة،^(١٧).

(١٧) يونس، الأسطورة...، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩ - ١١٠.

لا يسوغ تدوين النص الشفهي، إذن، الانتفاء المطلق للكتابة وللنظريات التي تأسست عليها فنونها المخصوصة؛ إنما يتصل التدوين، في جانب من جوانبه، بهاجس النسيان. لا نمارى في أهمية تدوين السير الشعبية وطباعتها، وإلا حكم على السير الشعبية - التي انقطعت عن الأدام للشفهي - بالفناء، ككل السير الشعبية، وحتى سيرة بني هلال التي لا تزال تروى شفاهة حتى هذه اللحظة من العقد الأول للقرن الحادي والعشرين، فإن نصوصها المطبوعة طبعات عدة تختلف اختلافًا بيّنًا عما يروى شفاهة؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتباعد عن لحظة تدوين الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمي الذي طال السيرة الشفهية. إننا نتوقع الكثير من النتائج المثمرة إذا التقينا في عمل مقارن، سيدو الأمر أشبه بالتقاء شخص بجده الذي عاش منذ مائتي عام. نرى، ماذا ستقول النصوص الشفهية المسموعة للمدونة المطبوعة، والمدونة المطبوعة للشفهية المسموعة، وكيف يرى كل منهما نفسه في مرآة الآخر؟



الشعر الشعبي الساخر فى عصور المماليك(*)

محمد رجب النجار

الملحدة التى شهدتها تاريخ العصور الوسطى التى اجتاحت العالم العربى الممزق آنذاك، وكان الدمار كل الدمار، يمشى فى ركاب هذه المغوليات التى كانت تطمح إلى تدمير أوروبا ذاتها، لولا قفز ويبرس وعين جالوت، إحدى أهم المعارك الفاصلة فى التاريخ الوسيط، التى وقف عندها هذا الطوفان المغولى المدمر لأول مرة، فحفظت على الإسلام أرضه ومعتقده وتراثه وحضارته، واستعادت الشام، وحمت مصر من الدمار الذى لحق ببغداد والشام، وقصت على آمال المغول فى أوروبا. واستعادت للعالم العربى شيئاً من مكانته العالمية، وتحققت فى أثرها عظمة مصر للملوكة.

هذه الصفحات البطولية الباهرة هى وحدها التى أعطت شرعية الانتماء والحكم لمدة قرين متواصلة لهؤلاء المماليك المغامرين الذين «مسهم الشرق». ولهذا، فليس من المبالغة فى شيء حين نقول إن دولة المماليك هى الابن الشرعى لهذه الانتصارات التاريخية الحاسمة. وبدونها، لا ندرى ماذا كان يمكن أن يكون «مصيرو» العالم العربى والإسلامى فى تلك العصور، لولا سلاطين المماليك العظام الذين أوقعوا بهؤلاء المغول أول وأكبر انكسار لهم فى تلك المعركة الفاصلة «عين جالوت» التى حدثت - بلا مغالاة - مصير الإسلام جميعاً، بل

لا ينكر باحث منصف تلك الفدحرات البطولية الرائعة الحافلة بالانتصارات القومية والدينية العظيمة التى حققها هؤلاء السلاطين العظام فى عصور المماليك، ولا يستطيع كذلك أن ينكر أن عصر الفتوحات الإسلامية العظيم الذى انتهى منذ أمد بعيد، قد استعاد بعضاً من ومضاته العسكرية اللطيفة على أيدي هؤلاء السلاطين أنفسهم. ولا يستطيع أيضاً أن ينكر أن العالم العربى قد استعاد فى أيامهم بعضاً من ومضاته الحضارية الذهبية، وبعضاً من هيئته التى أفقدها إبان الغزو الصليبي الاستيطاني الذى قذفت أوروبا خلاله بأكثر من مليون محارب، فى أكثر من مائة حملة عسكرية كبيرة وصغيرة طيلة أكثر من قرنين من الزمان، بغية أهداف دينية وسياسية واقتصادية وإستراتيجية كانت تؤتى ثمارها كأنيع ما تكون، لولا أن قضى هؤلاء السلاطين العظام على هذا الواقع الأليم.

وما كاد العالم العربى يخلص من تلك للصليبيات، حتى دهم من الشرق بالمغوليات، أمواً الموجات العسكرية البربرية

(*) مقدمة بحث بعنوان «الشعر الشعبي الساخر فى عصور المماليك»، مجلة «عالم الفكر»، العدد الثالث، المجلد الثالث عشر، الكويت، ١٩٨٢.

كما تمثل في نتاجهم الأدبي الشعبي، ويمارسها المؤرخون كما تمثل في نتاجهم التاريخي - وهم يؤرخون في حرية تامة - لتلك السجلات التي لا يخلو منها عصر من العصور، ويمارسها الفقهاء الأحرار - كما تمثل في نتاجهم الفقهي الذي يحددون فيه واجبات السلطان نحو الرعية - حتى يخيل لمن يقرأ هذا التراث الأبدى والتاريخي والفقهي والاقتصادي والسياسي أننا نعيش في أقصى عصور النظم والظلام، ولولا هذا القدر من الحرية في التعبير لما أتيح لهم تدوينه، ولما أتيح لنا، نحن المعاصرين، أن نقف على سجلات هذه العصور.

ليس هذا نفاقاً عن النظام السياسي المملوكي، ولكنه فقط حد من ذلك التعميم الذي لجأ إليه الباحثون المحدثون. فليس فينا من ينكر أن الإقطاع العسكري هو القاعدة الأصولية التي كانت تحكم هذا النظام، وأن الاستغلال المطلق هو الأمر اليومي، وأن السخرة والعونة والوجبة والكرياج والتعذيب والتشهير والسلب والعصر والتكحيل والتسمير والتوسيط والتخزيق هي من وسائل الإرهاب طيلة العصور المملوكية. ولكن هذا البطش والعنف والقسوة لم يكن من نصيب الشعب وحده، بل كان أيضاً من نصيب هذه الطبقة العسكرية المملوكية الحاكمة ذاتها. ولعل قصص الصراع على السلطة والمال، وقصص المصادرات والنفي والتشريد والتعذيب حتى الموت التي تحفل بها كتب التاريخ - ويا لشجاعة للمؤرخين - تؤكد إلى أي مدى كانت هذه الطبقة قاسية على نفسها، قبل أن تكون قاسية على شعبها، الذي كان قد غلب على أمره قبل ذلك بمصور طويلة.

وليس فينا أيضاً من ينكر أن الصراع على المال والجاه والنقد كان ديدن هؤلاء المماليك الأجانب الذين ظفروا مجتمعاً مقفلاً وطبقة معزلة، ليست بينها وبين سائر الطبقات أية وشائج إلا وشيجة السيادة والتبعية. أما وشيجة الدين، فقد ظلت وسيلة لا غاية لفرض المزيد من التبعية والخضوع، أما الصراع على السلطة، فيكفي أن نعلم أن معظم سلاطين المماليك انتهت حياتهم نهايات غير طبيعية فاجعة، أو مأساوية تؤكد أن هذا العصر كان «تراجيديا» كلاسيكية في دراما التاريخ العربي والإسلامي، لا تخلو من نبل البطل الملكي وشموخه وسموه، كما لا تخلو من مصيره في النهاية. أما «دغمته القدرية»، فهي تلك المطامح أو المطامع الفردية لأتباعه الذين اشترموه بأمواله من أسواق اللخاسة الرائجة،

ظل هؤلاء السلاطين العظام من أمثال بيبرس وقلج أرسلان وبنو الناصر محمد والأشرف قايتباي يتصدون لكل الصليبيات والسغوليات، ويعملون على حصر قوتها المتكسرة إلى الفرقات الذي حدد بذلك مجال نفوذ مصر المملوكية الجديد في أيامهم....

وكان طبيعياً أن يرث هؤلاء المسلمون العظام بقايا الإرث العباسي العظيم، ولهذا لم يكن محض مصادفة أن تصل مصر المملوكية أوج رخائها الاقتصادي ومجدها السياسي وازدهارها العلمي ويطولاتها العسكرية بعد انهيار بغداد، وانتصارات عين جالوت. ومن هنا كله لا يستطيع باحث متصف أن يشكك في عظمة هؤلاء السلاطين ولا في درلتهم التي اتخذت من القاهرة عاصمة سياسية لها، ولا في بعض مراحله تاريخهم السياسي والعسكري التي يمثل فيها العصر الذهبي لمصر (المملوكية) - إبان الدولة المملوكية الأولى - من الناحية المادية والحضارية، كما يمثل في تكتل الثروة وشيوع الرخاء وانفجار الحركة المعمارية والفنية، مثلما كان عصرًا بطولياً من الناحية الحربية التي كانت تلك الثروة الدافقة عنصرًا أساسياً في توفير قاعدة مادية متخمخة لها، وكانت شجاعتهم العسكرية بقدرة كبرياتهم السياسية وإماتاتهم الطبقية.

غير أن هذا الدور القمي سرعان ما كان يدهار فجأة إلى دور الضياع الذي يأتي كالتفويض في عصور السلاطين الأطفال وسلاطين «الراح والملاح» وسلاطين «خيال الظل» وطوف الخيال، وما أكثر هؤلاء السلاطين، ولا سيما أيام الدولة المملوكية الثانية. وهنا تتمثل المناقضة الأولى في عصور المماليك التي دفعت معظم الدارسين المحدثين إلى شيء من التعميم في أحكامهم التاريخية، فأطلقوا على تلك العصور جميعها: عصور الظلم والظلام وعصور الركود والانحطاط، وغير ذلك من مصيوات تعج بها الدراسات الحديثة، فالمصر المملوكي ليس على هذا النحر من البشاعة من ناحية، وليس وحده المسئول عما ألم بالعمال العربي من عوامل التخلف والركود السياسي التي تعود إلى قبل ذلك بزمن طويل، غير أن الصورة التاريخية التي وصلتنا عن عصور المماليك كانت أقرب زمناً، وأكثر صدقاً، وهذا ما دفع المؤرخين المحدثين إلى التطرف في أحكامهم على العصور المملوكية.

وقد دفعهم إلى هذا ذلك القدر الهائل من حرية التعبير التي كان يمارسها الناس في تلك العصور، وتمازجها العامة،

ولكنهم حين يأنسون في أنفسهم القدرة على الغدر بأستأذهم وسلطانهم فإنهم لا يدورعون مطلقاً في انتهاز الفرصة لصالحهم فيقتلونه ليعتلاوا العرش، المسرحي، حتى يلقوا حتفهم بدرهم، على نحو يشكل معظم النهايات الأسيفية لهؤلاء السلاطين المماليك، وهكذا تتوالى «العروض» والحلقات الدامية متشابهة جعلت من بورتها المأساوية لعبة هزلية أو كوميدية، وليس فينبا بالطبع من ينكر أن الشعب كان يدفع ثمن هذا الصراع الدموي في كل مرة حين تتحول القاهرة أو دمشق أو غيرها من العواصم والمدن إلى ساحات حقيقية للقتال والفتن المدمرة وما يتبعها من جور وسلب ونهب للرعية والمماليك على السواء، ويقدر ما كانت تنتهي بتدمير للطرف المملوكي المهزيم، كانت أيضاً تنتهي بتدمير للناس وحياتهم وأسواقهم وأرضاقهم.

ويكرر الأمر في كل عهد، طال أم قصر، في حلقات متوالية أسيفة مفرغة من كل مضمون قومي أو اقتصادي، ومن المؤسف أن خلافاتهم وصراعاتهم الداخلية لم تسفر، من الناحية القومية أو الدينية، إلا عن جهد ضائع.

وإذا حق لنا أن نسجل الطابع العام للحكم في عصر المماليك، فإنه يمكن القول بأن المماليك - دلخياً - سلطة تبطش ولا تضي، باستثناء عصر المماليك العظام، ولكن ما أكلهم قياساً إلى هذا العدد الهائل من السلاطين اللاهين، بحثاً عن المال والثراء والسلطان، وإذا كانت البلاد قد مرت بفترات استقرار نسبية - تحقق خلالها أوج الرخاء الاقتصادي خاصة - فما أكثر الفترات التي فقدت فيها البلاد استقرارها وأمنها وأمانها، وغدت مرتعاً لهؤلاء العسكريين المغامرين الذين دفعتهم شأقتهم العسكرية إلى إظهار الحرب على السلام، فاعتادوا حياة الخطر، وسيطر عليهم الخوف من المستقبل، فاندفعوا يستأثرون بالثروات الضخمة للبلاد، وقد اعتبروها ضيعة خاصة لهم، فراحوا يمتصون عرق أهلها دون أية غايات قومية أو دينية على نحو يصدق عليه قول المقرئ في خطه (٢٣٧:٢) حين قال في سخرية مريرة: «نزل بالناس من البحرية (المماليك) بلاء لا يوصف، ما بين قتل ونهب وسبي، بحيث أولك الفرنج بلاد مصر ما زادوا في الفساد على ما فعله البحريه». وهذا يعنى أنهم أضحوا كابوساً مقيماً، ظل الشعب يستشعر وطأته بأكثر مما كان يمكن أن يحدث له في أيام الفرنجة، وما أطول ما عاش الشعب تحت وطأة هذا الكابوس الجائم.

وأياً ما كان الأمر، فما بين فترة حكم السلاطين العظام، وفترات حكم السلاطين المستبدين تشكل تلك المعادلة الصعبة في فهم العلاقة بين النظام المملوكي والشعب العربي فهما حيادياً صحيحاً، وتلك مهمة المؤرخين في المقام الأول، وجل ما يعيننا هنا أن نسجل روح المقاومة الشعبية، كما تجلت في تراثها الأدبي الشغافى أو الشعبي، ولا سيما في فترات حكم هؤلاء السلاطين المستبدين، وإذا كان هؤلاء قد نجحوا في وأد روح المقاومة الإيجابية أو للعسكرية التي كانت تشكلها هبات العوام وانتفاضاتهم المستمرة بزعمامة الحرافيش والشعار والعيان والزعار وأشباعهم من البطالين أو العاطلين، فإنهم لم ينجحوا أبداً في سلب هؤلاء العوام روح السخرية المريرة المشهورة التي توسلوا بها أدبياً وفنياً واجتماعياً ونفسياً في التنفيس عن معاناتهم وآلامهم وأحلامهم في الخلاص من بطش هؤلاء المستبدين المغرورين الذين مسهم الرق يوماً ما. وإذا كان هذا البحث يعكس الجانب القاتم في عصر المماليك، فليس في ذلك تناقض بينه وبين ما جاء في هذا التقديم، بل لأن اختيارنا للأدب الشعبي الساخر في عصر المماليك موضوعاً لهذه الدراسة هو الذي أملى علينا أن نقتعد الجانب القاتم وحده في تلك العصور، باعتبارها المنبع الأول لروح التهمك والسخرية المريرة المشهورة عند المجتمع الشعبي.

برغم ما سبق، فإن الباحث لا يعتقد أن ثمة عصر أحفل بضروب المتنقضات والمفارقات الصارخة - عبر تاريخنا القومي الطويل - من عصر المماليك. ومن ثم، فليس ثمة عصر أدبي أحفل بضروب الأدب الشعبي الساخر - عبر عصورنا الأدبية الممتدة - من آداب العصر المملوكي. وإذا كانت عصور الانتقال أو التحول التاريخية التي تتحقق بالصراع الدموي والبطش العسكى وما يصحبها من تورط وقلق أو حصر نفسي، تشكل وسطاً ذهبياً ومخلخلاً نفسياً مؤاتياً لشيوخ الفكاهة وإزدهار روح السخرية؛ فلماذا لا غرو أن يقال: ليس أحفل بالأضاحيك من عصور التقلب وعصور الشدائد والأهوال وما تقرن به من تحولات خطيرة وهائلة في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الإنسانية والمواقف وردود الفعل النفسية، حيث تختلط القيم وتضطرب المعايير وتتزعزع المعتقدات، المفروض والمرفوض منها على السواء، ومن ثم لا يلبث أبناء الشعب على قيم ثابتة ولا يأملون على حال أو

معايير متواترة. وفي ضوء هذه المتغيرات وما تفرزه من متناقضات، وما طرحه من معطيات جديدة، ولاسيما في عصور التهر العسكري والبطش السياسي والجور الاجتماعي، تبدو الحاجة ملحة إلى سلاح الفكاهة، أو بالأحرى السخرية في محاولة جمعية للتغلب على تلك المتناقضات من ناحية، ومقاومة الانحراف والتسلط من ناحية أخرى، مع الحرص - في الوقت نفسه - على عدم الذوبان في الظروف المستحدثة القاهرة.

ولعل من أطرف تلك المتناقضات أن يبدأ تاريخ هذه الدولة العسكرية باعلاء امرأة عرش السلطة - لأول وآخر مرة - هي شجرة الدر سنة ٦٤٨ هـ، إثر وفاة زوجها الملك الصالح نجم الدين أيوب، ولم يلبث هؤلاء الجند المغامرون الذين «مسهم الرق» أن استأثروا رسمياً لأنفسهم بالسلطة، كما احتفظوا لأنفسهم بأرقى المناصب العسكرية والإدارية والحكومية على حين ظل المواطن العربي الحر مقيداً في تبعية الأرض. وما أسرع ما استطاعوا أن ينشئوا دولة متوعدة، وأن يحكموا إمبراطورية عزيزة الجانب، يخطب ودها الديلم والفرس والروم والتتار والسلاجقة والبيدقة وسائر الفرنجة، وأن تضم مصر والشام والحجاز واليمن، وأن تمتد حدودها حتى نهر الفرات وجبال طوروس شمالاً، وحتى بر اليمن وحضرموت واليوية جنوباً، وحتى آخر بلاد برقة غرباً، وعلى امتداد شاطئ البحر المتوسط من برقة غرباً، وحتى خليج الإسكندرية إلى الشمال الغربي.. أقامها بالسيف وللنشاب والطيور والخيل هذا الخليط العجيب من الناس الذين ولدوا ونشأوا في أدهاس آسيا الوسطى وحول بحر قزوين، وفي بلاد القوقاز، ووداي نهر الفولجا والذين وضغاف بحر البلطيق وأواسط أوروبا، الذين بيعوا أسفلاً في أسواق اللخاسة وانتهوا إلى خانات الشرق الأدنى وخان منصور بالقاهرة، لا ليكونوا خدماً وعبداً بل ليربوا تربية عسكرية صارمة، والطريف أن أحداً منهم، ممن بلغ عرش السلطنة، لم يفكر قط في العودة إلى بلاده الأصلية، حتى زائراً!

في عهد كبار السلاطين، بلغت تلك الإمبراطورية التواضعة أوج مجدها، ولكن هذا المجد للتالد لا يلبث أن ينهار بعد قرن ونصف تقريباً ليبدأ فترة احتضار طويلة نسبياً. وبدأ نير الحكم المملوكي يكف عن وجهه القبيح لأكثر من قرنين بعد ذلك، وكان الأمل في الخلاص معقولاً على يد الفتحة العثمانية سنة ٩٢٣ هـ، غير أنه بمجيء الولاة العثمانيين تدخل

البلاد في غياهب الظلم والظلام والتخلف الحضاري إلى ما لا نهاية، وليفقد العالم العربي استقلاله ويصبح مجرد ليلالة عثمانية. والغريب أن المماليك سرعان ما صادوا إلى حكم البلاد من جديد، والتحكم في أقدار العباد ثانياً، لا كسلاطين يحكمون إمبراطورية مستقلة، ولكن كفاول عصابة اجتمعت على نهب العالم العربي، بالتعاون مع الباشا العثماني الذي يحكم مصر بالذبابة عن الباب العالي، وبذلك تضاعفت وطأة الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي سوءاً، وهبط العالم العربي يومئذ إلى درك حقيق من الظلم والظلام - على نحو لم يعرفه من قبل - في غير تلك العصور التي امتدت من أواخر القرن الثامن واستمرت إلى أوائل القرن الثالث عشر الهجريين، وخلال هذه القرون المظلمة انزلق العالم العربي إلى حماة من الانضاع والانحدار الفادي والحضاري الكاسف، وبدأت فترة عزلة - كما يقول الباحثون - كانت مرادفة للتخلف الحضاري، لم يكسر طوقها إلا جحافل الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مسمر سنة ١٢١٣هـ-١٢٩٨م.

ولنا أن نقول في ضوء هذا السرد التاريخي الموجز: إن الذات العربية العامة لم تهدد في عصر من عصورها قدراً تهددتها الأخطار الخارجية والداخلية، بدءاً من الصليبيين والمغوليات وانتهاء بالعثمانيين والفرنسيين، فكان هذا العصر - من ثم - عصر البحث عن الذات القومية التي تجلت في شكلها الإيجابي في العناية بالتاريخ القومي والتاريخ الشعبي (عصر تكامل السير والملاحم الشعبية) وعصر الموسوعات العلمية الضخمة والمعاجم اللغوية الكبرى. كما تجلت في شكلها السلبي - في تيارات كثيرة، منها الإفراط في النزعات الصوفية الشعبية، ومنها الإفراط في المجون والخلاعة، ومنها الإفراط في الفكاهة والسخرية والتندر.

فكانت هذه التيارات - البدئية والاجتماعية والأدبية - الثلاثة : تيار للتصرف الشعبي (الأدب الصوفي) وتيار الخلاعة والمجون (الأدب المكشوف) وتيار السخر والتحامق (الأدب الفكاهي) كانت تنبع من مصدر واحد وإن تعددت صوره وتباينت، مثلما كانت تصب في هدف واحد وإن تعددت روافقه، قوامه التمرد على الواقع والاستعلاء عليه ورفضه، وإعلان السخط على الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي السائد، ذلك أن هذا المجتمع الذي أرفهته

ملاحظات تاريخية ومنهجية :

ثمة عدد من الملاحظات العامة والخاصة (التاريخية والفنية والمنهجية) ينبغي أن نسوقها بين يدي هذه الدراسة؛ نظراً لأن التقدر التاريخي التي نستقي منها المادة الأدبية لهذا البحث هي فترة شابه كثير من القموض والإهمال والاستعلاء من ناحية، ونظراً لأن العناية بالسخرية في الفنون الشعبية من الموضوعات التي لم تلق حقها من العناية والدرس من ناحية أخرى، ومن هذه الملاحظات :

١ - إن المقصود بالعصر المملوكي أو العصور المملوكية تلك التي تبدأ من ممالك الملك الصالح نجم الدين أيوب، مروراً بالممالك البحرية فالممالك البرجية (الجراسكة) فالممالك العثمانية التي حكمت مصر تحت إشراف الباب العالي في الأسناتة، وهي فترة تمتد من الربع الثاني من القرن السابع الهجري (منتصف القرن الثالث عشر الميلادي) وتمتد حتى الربع الأول من القرن الثالث عشر الهجري (آخر القرن الثامن عشر تماماً) .

٢ - إن الأئب في عصور الممالك لم يلق بعد حقه العلمي والمنهجي من الدراسة، تحت طائلة وهم فارغ أنه ينتمي إلى عصور الركود السياسي، وكأن الركود الفكري والفني والأدبي مرون بالركود السياسي، وحتى لو سلمنا جدلاً بأن الأدب الرسمي قد أصابه شيء من القمم والجمود فهو - شللاً أم أيبناً - جزء ضخم من تراثنا الفنى وتاريخنا الأدبي، يجب أن يخضع للدراسة الأكاديمية أو المنهجية لسبر غوره ومعرفة أسبابه، هذا في الوقت الذي لا تزال فيه معظم الآثار الأدبية والشعرية لهذه العصور مخطوطة قابضة وصائفة في مكتبات العالم .

ونفس الشيء يقال عن الأدب الشعبي الذي أهملناه طويلاً وترفعنا عن دراسته دراسة علمية ومنهجية، بحجة أنه انحراف عن الأساليب اللغوية الرفيعة، وحتى لو سلمنا جدلاً بهذا، فالوظيفة اللغوية ليست هي الغاية الوحيدة من دراسة الأدب، ففيه من اللغوية والرفعة والصدق اللغوى ما يجعله جديراً بالدراسة، فإذا وضعنا في الاعتبار أنه يصدر عن وجدان جمعي لا فردي، وأنه مجهول المؤلف عادة، أدركنا ما فيه من صدق التعبير عن قضايا الشعب دون خوف من بطش السلطة والتعرض لعقابها . وفي ضوء الرفض الأكاديمي المشترك للأدبين المملوكي والشعبي الذي بدأ يتهاوى حديثاً جداً، نشأ

الحصارة وصقلته التجرية لن يقتصر إلى ملاذ يلوذ به ويسكن إليه، كلما اشتد به الجور، فإذا غلبت عليه محنة النعمة فالسخرية ملاذه يروح بها عن نفسه ويجنب بها إلى الانتقام من ظالميه، وإذا ما غلب عليه الحرج يلجأ إلى النكس والزهة والدروشة، أما إذا سحت الفرصة للمتعود فالطورية ملاذه... بعبارة أخرى كانت السخرية تعبيراً عما يجيش به الضمير الشعبي بقدر ما كان للنكس تعبيراً عنه في ظروف أخرى .

لقد اضطر المجتمع الشعبي إزاء المحن والأحداث الجسام التي ألمت به، وقضه الدائم في مواجهتها من ناحية، وعجزه عن تحقيق شخصيته ووجوده تحقيقاً إيجابياً - بعد أن جرده ظالموه من إمكانات الرد، ولظروف تفوق قدرته - إلى أن يلوذ بالسلاح الوحيد الذي لا يمكن لأحد أن يجرده منه وهو لسانه - وإن قطعوه أحياناً كما سنرى - ولكن عبداً حاولوا القضاء على روح السخرية أو الفكاهة عنده، كما اضطر إلى الخروج للنفسى من هذه المحن والكوارث بالفكاهة والتندر والسخر، ملاذاً ومهزياً ومغزباً ومتنفساً وعزاءً واستنكاراً في آن، فلقد استطاع الوجدان القومي العربي - الذي يجمع بين الذكاء والماح والتهكم الساخر - أن يدرك بطلرته وقسطه أن العسامة يمكن أن تتحول إلى ملهاة؛ ذلك أن موقف الإنسان - كما نعلم من أعباء الحياة ليس هو الذي يحدد الفرق بين، العسامة والملهاة، بين التناول الجاد والتناول الهازل، ولكن الزاوية النفسية التي ينظر منها هي التي تحدد هذا الفرق، وكذا يعلم - أياً - أن الاندماج في الموقف الصعب أو الحرج يصنونه، ويصنم قضاياه ويعقد مشكلاته، ولكن خروجه منه - حين لم يكن منه بد - وفرجته عليه يسرى عنه وقد يضحكه ويدفعه إلى السخر منه والاستعلاء عليه . ومن هذا تتجلى الحكمة الشعبية العملية في مأثوراتنا الشعبية الساخرة التي سوف تبقى صمام أمن وعصما توازن ووسيلة تعبير وذوق في آن، في تلك المعركة الحضارية أبداً بين القوة المستبدة الباطشة والشعب الأعزل، الذي فرض عليه المستبدون حجب الصمت والكبت، وعلمه ظالموه التحذر والخوف، لكنهم في الوقت نفسه فرضوا عليه ممارسة السخرية المستترة أحياناً والصريحة أحياناً أخرى . ولذلك، فسوف يبقى صاحب الحق الأعزل - ما دام يمتلك روح الفكاهة والسخرية - دائم السخر والتندر بكل حاكم ظالم وسلطان مستبد، وذلك لتحقيق نوع من السلوك السياسي والاجتماعي والاقتصادي المتوازن بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، حفاظاً على مصميم كيانه النفسي والاجتماعي .

صعوبة الدراسة في الآداب الشعبية الخاصة بالعصور المملوكية - موضوع هذه الدراسة - وتكمن مخاطر الزيادة أو المبالغة فيها، وإذا وضعنا في الاعتبار أن أدب الفكاهة في التراث العربي لم يحظ بحقه من الاحترام والبحث الأكاديمي في دراساته الحديثة؛ فإنه من باب أولى أن الفكاهة في التراث الشعبي لم ينظر إليها بعد كما ينبغي أن تكون، وهذه تشكل بدورها صعوبة أخرى.

٣ - إن الأدب الشعبي العربي قد حظي باعتراف الصفوة السياسية والأدبية والعلمية في العصور المملوكية، فعرف طريقه إلى قلوب السلاطين والنقاد والمؤرخين والكتاب والأدباء والشعراء (ويذكر أن نجد شاعراً ذاتياً من شعراء الصفوة في هذه العصور لم ينظم الشعر الشعبي بظفونه السبعة المختلفة التي كان يطلق عليها آنذاك الفنون الملحونة أو الأدب العاطل عن الإعراب)، على الرغم من أن نصف هذه الفنون كان يستحسن فيها الإعراب، ولأول مرة يبرى كبار الشعراء والكتاب في التأليف في هذه الفنون من مثل صفى الدين الحلي الذي وضع أول كتاب وصلنا في هذه الفنون، ونطى به كتابه «العاطل الحالى والمرخص الغالى في الأزجال» وكان وكان والقوما والموالى، ومن مثل كتاب «بلوغ الأمل في فن الزجل» لابن حجة الحموى، ومن مثل كتاب «الدر المكنون في سبعة فنون» لابن إياس، المؤرخ المعروف والشاعر الشعبي غير المعروف، وإيس في تسميته لها بالدر المكنون أية غرابة، فلطالما احتفى بها وبخاصة فن الزجل الذي أطلق عليه في تاريخه اسم «الفن الشريف»، وترجم «لقيم الزجل» في الشام، وقيم الزجل في مصر، ونقل نصوصاً زجلية كثيرة عنهما في تاريخه، لولاه لصنعت كما صناع الكثير منها، وكتاب ابن إياس لا يزال مسطوحاً في دار الكتب المصرية (تحت رقم ٧٢٤، شعر تيمور) ومخطوط «عقد اللاقي في الموشحات والأزجال» للولاجي الذي تحتفظ دار الكتب المصرية أيضاً بنسخة منه (تحت رقم ٧١٠٠ أدب) وغير هذه المخطوطات كثير، وفي حاجة إلى بحث وتنقيب ونشر وتحقيق. فضلاً عن احتفاء النقاد والمؤرخين والكتاب بكتابة فصول كاملة أو تعريفات موجزة، من مثل ابن خلدون وابن الأثير والجبرتي والأبشيهي وابن سعيد المغربي والإدقوي والصفدي ومحمد المحبى صاحب خلاصة الأثر، وغيرهم.

وهذه الفنون السبعة هي الشعر: القريض والموشح والديويت والزجل والمواليا والحماق (القوما) والكان وکان، كما

أن الزجل نفسه ينطوى على فنون فرعية مثل البليق والمكفر والقرقي والمزمت وغيرهما، وهذه الفنون - معربة أو غير معربة - كانت تعتمد في انتشارها على لقائها للشقوى والغناء والتلحين والحركة والإشارة حتى يسمى لسامعيها أن يلتذوا بها، ومن ثم فهي سوف تنفقد إلى جزء كبير من جمالياتها عند الحدوث، ويبلغ من احتفاء هذه العصور بالفنون الشعرية الشعبية أن كثيراً ممن ترجم لهم كان الواحد منهم يوصف بأنه «نظم القريض قبله فيه الغاية وأجاد فنون النظم غير القريض وأتى في الجميع بما هو شفاء القلب المريض.. كذلك هو في الموشحات والأزجال والمكفرات والبلايق والقرقيات والديويت والمواليا والكان وكان والقوما». وكان لكل فن من هذه الفنون بالطبع إيقاعه الموسيقي الخاص وقوافيه المميزة والمنوعة، مثلاً كان لكل منها غرض أو أغراض خاصة به، ولكل منها لغته القصصية أو العامية أو المتفاحصة بينهما، ولكل منها نبرته الخاصة التي تتراوح بين أقصى الجذ والعبوس والعزن وأدنى الهزل والنكتة والسخرية مروراً بالغزل الرقيق والمجون الفاحش، وهي نبرة كان يطرب لها الخاصة ولا تكون العامة أقل بها طرباً، ووصف أسلوب أصحابها بأنه «من أسهل الطرق التي يميل إليها العامة ولا ينكرها الخاصة لقرب مأخذها وحسن مزجها، ويوصف بعضهم بالفرد والفحولة في هذه الفنون الملحونة وغير الملحونة من الشعر الشعبي».

كما شاع على بعض هؤلاء الشعراء أسماء أخرى - باستثناء اللقيم أي أمير الزجل - مثل القوال والموال والبليقي وبعض النصوص الأخرى من هذا القبيل، ولاسيما إذا كان الشاعر الشعبي يعرف شيئاً من الموسيقى وأوتى قدراً من موهبة الأداء أو الغناء بالشبابات والدقوف، وأنه كان يفعل ذلك «في حضرة رؤساء البلد وخلق كثير» وأن «العوام كانوا يحفظونها وينشدونها في أصعالمهم وأسماهم وزدروهم وزولهم» وذلك لرقعة الأسلوب وعذوبة النظم وسهولة الغناء الشعبي، وقد شاعت هذه الفنون في مصر والشام، على الرغم من أن بعضها كان بغدادى النشأة؛ يعود إلى قرن أو قرنين سابقين، ثم انتقل من بغداد إلى سائر العالم العربي، على خلاف في الأسماء الفنية لها أحياناً بين قطر وآخر. وتتمس هذه الفنون عموماً - معربة أو غير معربة - في ألفاظها وأساليبها وتركيبها وصورها ومضامينها بروح شعبية، وتعكس في الوقت نفسه تراثاً فولكلورياً بالغ القيمة في الدلالة على حياة الشعب العربي السياسية والاقتصادية والاجتماعية

والأخلاقية والروحية، ونظراً لدور الشعر الشعبي آنذاك فقد استغله كبار الفقهاء والوعاظ والصوفي في نظم نصائحهم ومواعظهم ونشروها بين العامة، شأنهم في ذلك شأن كبار الشعراء التقليديين الذين نظموا في هذه الفنون، وكان هذا من حسن الحظ، حيث عرفت طريقها بسببهم إلى تكوين نماذج منها في كتب التراجم أثناء الترجمة لهؤلاء جميعاً، ولولا ذلك لصاح قدر كبير - أكثر مما صناع قلماً - من هذا الشعر الشعبي للشعوى.

وأياً ما كان الأمر، فقد كان أكثر الشعراء الشعبيين الذين احتفظت بهم ذاكرة التاريخ الأدبي من الفقهاء والمشايع وممن أوتوا قدرًا منظمًا من العلوم العربية والدينية والأدبية، وكان بعضهم يطلق عليه في ترجمته افتخاراً، وجمع ذلك فقد كان عامياً مطبوعاً، أو «من كبار شعراء العوام» أو «صاحب الأجمال اللطيفة». والجدير بالذكر أن ازدهار الأدب الشعبي في تلك العصور لم يكن على حساب الأدب الرسمي أو التقليدي الذي أصابه العمق قبل ذلك بوقت طويل - لأسباب لا مجال لذكرها هنا - على نحو ما يربط المحققون - وأهمهم - بين ازدهار الأدب الشعبي وركود الأدب الرسمي.

٤ - إذا كان العصر المملوكي عصر رواج الأدب الشعبي العربي عامة، فهو أيضاً عصر ازدهار الأدب الشعبي الساخر خاصة في جميع أنماطه وأجناسه الفنية شعراً ونثراً، وإلى جانب ازدهار فنون الشعر الشعبي ازدهر كذلك فنون النثر الشعبي، مثل الفنون القصصية التي تضم الحكايات الشعبية المرحية وحكايات الشطار وحكايات الملاحيق وكتب النوادر والطرائف وحكايات المجنون والخلاعة والهزل والفحار، فضلاً عن رواج التأليف في المقامات للشعبية الساخرة والرسائل للقصصية الهزلية وحكايات الحيوان الهزلية... إلخ. وكذلك هنالك الفنون التمثيلية الشعبية (خيال الظل) والفنون الملحمة الشعبية (السير الشعبية) وغورها. ولا يمينا في هذا البحث الذي اتخذ الفنون الشعرية الشعبية مجالاً للدراسة.

إزاء هذا الكم الكبير الموروث من الشعر الشعبي الهزلي والفكاهي والساخر - إلا أن نلجأ إلى انتقاء النماذج وللصوص، ويحكمنا في هذا الانتقاء أسباب وشروط موضوعية وأخلاقية وفقية منها:

(١) أن تتعالج هذه النصوص قضايا ومشكلات النكتة سياسية واقتصادية واجتماعية فقط.

(ب) أن يتعدى بنا عن الفصح والمجون مهما كانت قيمة النكتة السياسية أو الاجتماعية، ومهما كانت براعتها الفنية في التهكم والسخرية، مع علمنا بأن ذلك بشكل ثغرة في منهج البحث وخلطه.

(ج) أن تكون روح الدعاية أو الفكاهة أو السخرية فيها قريبة في روحها وأسلوبها إلى ذوقنا ومجتمعنا في العصر الحديث.

(د) أن يكون سياقها التاريخي (سياسياً واجتماعياً واقتصادياً) مدوناً حتى يكون التحليل الأدبي أو الفني بريقاً من أي إسقاط من جانبنا، ويبقى موقعها في هذا السياق التاريخي تأكيداً لوظائفها النفسية والوطنية وعاملاً حيويًا مساعدًا على فهم عناصر الإنشاحك ومواطن السخرية فيها.

(هـ) أن تكون هذه النماذج مطبوعة لا مخطوطة، وما أكثر المخطوطات البعيدة عن متناول اليد حتى الآن ولا سيما غير المتخصصة.

(و) للنماذج الشعرية التي أدت إلى حدوث تغيير إيجابي في سياسة الدولة أو كانت عاملاً مساعداً على الثورة أو مطالبة الدولة بالعدل عن بعض قراراتها حظيت بمكانها في هذا البحث، ومن الجدير بالذكر أن بعض المنظومات الشعبية التي كان يشدها العوام كانت بمثابة «ترموستر» إعلامي يعبر عن موقف الرأي الشعبي العام، الأمر الذي كان يقرر في صفوة بعض الأمراء القيام بالانقلاب أو عدمه ضد السلاطين وكبار قواد الجيش والوزراء والأمراء الخصوم أو المنافسين، ولعل هذا يفسر سبب اعتمادنا في اختيار النصوص من المصادر التاريخية أكثر من المصادر الأدبية في بعض موضوعات هذه الدراسة.

(ز) حتى تحليل البنية الاجتماعية بمعطياتها السياسية والاقتصادية والتاريخية بلصيب أوفى مما حظى به تشریح العصور الضاحك في النص الشعري، لمسهب بسيط أن التحليل الاجتماعي يجعلنا أقدر على معايشة المناخ النفسي والفكرى للنص، والوقوف على روح الدعاية أو السخرية فيه، على حين أن تشریح النكتة في النص الأدبي يفقدها أهم قدراتها على الإنشاحك

(الإيجاز والتكثيف) وهذا شيء قد يسبب الإحباط على الأقل.

٥ - تجنب الباحث في هذه الدراسة أية دراسة نظرية عن الحب الفكاهي، عدد المجتمع للشعبي العربي وواعده التاريخية الكبيرة. فقد سبق له دراسته في كتابه «حكاية العربي... شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، وهو كذلك سوف يتجنب هنا الحديث عن أفانين الضحك ونظرياته الفلسفية والسيكولوجية المتعددة في تطويع الضحك وبيان أنواعه أو تبيان بواعثه ودلالاته ووظائفه وعناصره وطرائقه ووسائله... إلخ، فذلك ما عانيت به ككاتب الفكاهة كثيرًا واستفدنا منها كثيرًا، ولكن يمكننا أن نشير إلى عدة أمور باعتبارها منطقتان ساعدت في توجيه منهج البحث وتصنيف نماذج الفنتية وتحليلها، منها :

(أ) إن للضحك دلالة اجتماعية باعتباره ظاهرة سيكولوجية تتحكم فيه عقلية الجماعة وطبيعة تراثها الحضاري ونوع أدبها العامة وحظها من الترقى الاجتماعي، وهذا يدفعنا إلى الاهتمام بالوسط الاجتماعي المباشر، والإطار الحضاري العام الذي أفرز هذا الموروث للشعبي الساخر.

(ب) إن الضحك ظاهرة جماعية، وقد دفعنا ذلك للوقوف عند ردود الفعل للإبداع الشعبي الساخر عند العامة بنفس القدر الذي وقفنا به عند مدعيه أو منفييه.

(ج) إن الضحك عامة والسخرية خاصة تؤديان في حياة الأفراد والجماعات وظيفة نفسية مهمة من وظائف الأتزان العاطفي والصحة العقلية معاً، وإن ذلك سبيل ناجح إلى تحقيق ضرب من التكامل النفسي الاجتماعي. وهذا يعني أن الجماعات الشعبية حين كانت تتندر أو تصغر من مستغليها وظالمها وحاكميها (وهم هنا من الممالك والأثراك وهي طبقة عسكرية أجنبية عنها) فإنها كانت تحافظ بهذه السخرية نفسها على صميم كيانها الاجتماعي، وأن هذا التندر أو السخر هنا إنما كان يقوم أيضاً بوظيفة النقد والإصلاح، باعتبار الفكاهة هنا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغيير الاجتماعي أو التقويم الاجتماعي، وتقوم بدور المصحح الاجتماعي والجزاء الاجتماعي والنأر السلمي

والانتقام والقصاص، وقد رأينا التراث الشعري الملوكي زائراً بكل هذه الوظائف والغايات:

(د) إن العامة حين اتخذت من الفكاهة سلاحاً تطعن به طبقة الممالك والأثراك تفلتت في إبداعها الشعبي في ابتكار ما يمكن أن نسميه أدب السخر والفكاهة - باعتباره إحدى الوسائل الفنية والفلسفية، البارعة في ثقافة المقاومة بالحيلة عند الشعوب - وفي محاربة أعداء المجتمع وكشف أعيابهم وفضح جورهم ويطشهم وأنانيتهم وجشعهم وطمعهم واستغلالهم وصراخهم الدموي اللاجدي أو المعلن، وأن هذا اللون من الأدب الشعبي قد زود «العلم» بقدر من المداعة أو الحصانة النفسية، وعمل على رفع روحهم المعنوية وتزويدهم - ولو إلى حين - بجرعة من الشجاعة والقدرة على الصجابه والسمود والتحدى - باستخفافهم ولا مبالاهم بما يترتب على الأساليب المختلفة من آثار سيئة - وهذا يعني تحقيق شيء من التحرر أو الانعتاق الوقي من أسر بعض مظاهر الكبت والقمع الواقعة عليهم بصفة شبه مستمرة (وبخاصة هذا الأدب الموجه ضد بعض القيود الثقيلة المفروضة عليهم في ظل الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة آنذاك).

بل إن هذا الأدب الشعبي - في كثير من نماذجه الأصلية - تجازى - في وظيفته - التعبير عن روح الضمائم والتشفي من حكامه الممالك، إلى تحقيق الشعور بالتفوق والاستعلاء والأصالة والانتصار، وحينئذ تكون السخرية ضرباً من أناشيد الانتصار، ونوعاً مشروحاً من التعريض.

(هـ) إن فكاهات الشعوب وسخرياتها السياسية والاجتماعية هي إحدى المراتب الصافية - إن لم تكن أفضلها - التي تدعكس عليها أحوال «مجتمع بعينه، في عصر بعينه، وتتجسم عليها ما مر به من أحداث وما اكتسب من مقومات، وما اندمج في خلقه من سمات ومواصفات ثابتة أو متغيرة، أصيلة أو دخيلة.

(و) إن أرقى أنواع الفكاهة أو السخرية هي في نوعها الأول، تلك التي تقوم على التورية، والتورية هنا ليست عملية آلية تخضع فيها لمنطق اللغة وحدها (السلامة اللفظي)؛ بل هي عملية ذهنية تنطوي على إيجاز

(أ) أنه في شقه العياسي نحا منحى علم التاريخ الأدبي السياسي، وفي شقه الاجتماعي نحا منحى علم الاجتماع الأدبي.

(ب) أنه اعتمد في شقه الأول على المصادر التاريخية، وفي شقه الآخر على المصادر الأدبية.

(ج) أن الشعر السياسي طغت عليه الوظيفة التحريضية أو التحذيرية، للأدب الشعبي، وإن الشعر الاجتماعي طغت عليه الوظيفة التحذيرية. وتبرير ذلك مبلووث في مكانه من الدراسة.

(د) أن الشعر السياسي بلغ أوج ازدهاره في بدايات العصور المملوكية، قبل أن تزع حرية القول تماماً، على حين بلغ الشعر الاجتماعي أوج ازدهاره في أواسط العصور المملوكية وأواخرها، يوم عزت حرية التعبير تماماً، وسقط المجتمع العربي في غيابة التخلف الحضاري الأسيف والانهيار المادي الكاسف.

(هـ) أن ما احتفظت به المصادر التاريخية والأدبية من الشعر الاجتماعي أضغاث ما احتفظت به من نصوص الشعر السياسي، خفية التعرض لبعث السلطة بالطبع.

فإذا ما وضعنا في الاعتبار الدور القوي الذي لعبه الشعر الشعبي الساخر - في منوه وثقافته العابقة - سياسياً واقتصادياً واجتماعياً - وإذا ما تذكرنا وصف العالم البلجيكي روجيه بينو للفولكلور بأنه - في بعض جوانبه - بمثابة «الحجرة الخاصة للتاريخ، حيث العامة تضع فيها عواطفها، وتخزن بها موروثها التاريخي - كما ينبغي أن يكن - وفيها تودع تصوراتهم ورايهم وآراؤهم، وقصافهم «الشعبية»، وحكمتهم العملية، في الحياة والأحياء، يمكن القول إن الأدب الشعبي الساخر الذي تحولت حوله هذه الدراسة، ليس انعكاساً لعملية الاجتماعية وحدها، لكنه في الحقيقة أيضاً، جوهر التاريخ، بأكمله وخلصته وموجزه في تلك العصور، ومن هنا تتمثل قيمته الاجتماعية والتاريخية إلى جانب قيمته الفولكلورية والأدبية، ومن هنا أيضاً ترقى هذه النصوص الشعبية إلى مرتبة الوثائق الاجتماعية والفنية إلى جانب الوثائق الفوقية (في التاريخ للفوق واللغويات العامة).

٨ - ثمة ملاحظات أخرى في هذا المدخل تتلخص بالعامه أو العوام على حد تعبير المؤرخين المعاصرين، إذ كانوا

وتكثيف (بالمعنى السيكلوجي) مما يوفر لنا قاعدة صلبة للشككة وروح السخرية. وهي - في نوعها الآخر - تلك التي تنفخ عن المفارقات (بصرية كانت أو سمعية) وإدراك التناقض وعدم الانسجام، فإذا انضاف إلى عنصر التناقض أو المفارقة عنصر المبالغة أو التهويل، لم يلبث أن يخرج بنا الموقف كله إلى عالم آخر هو عالم الاستحالة أو اللاواقعية، وبذلك تحتل المفارقات وبخاصة ذات الصلة الوثيقة بالاستحالة (مادية أو معنوية) مكانة كبرى في عالم السخرية والفكاهة، وفي ضوء هذين اللوعين الرئيسيين من أساليب الفكاهة تم اختيار النصوص والنماذج الشعرية في هذا البحث.

٦ - من الملاحظات الأخرى في هذا المدخل: أن تعبيرات مثل الفكاهة العدوانية، والواردات الدهمكية، والهجاه الساخر، والسخرية الهجائية، ولتهكم اللاذع، والهزل العايب، والدعابة الهزلية، والهزل الساخر، وأشياء هذه التعبيرات سوف تتبادل المواقع في هذا البحث بمعنى واحد أو مشترك أو متقارب، ما دامت تصدر عن أفعال الغضب والسخط وميول عدوانية، وتنزع إلى تعرية الخصم، ونقد الذات، وإكثار الواقع، والسعي إلى تفريغ الشحشات الانفعالية المسخلفة التي تطلقها الفكاهة Humour بعامه تحت مختلف التعبيرات السابقة عدد المبدع والمتقن جميعاً.

٧ - في ضوء ما للفكاهة أو للسخرية من علاقات وثيقة بشئى الظواهر الاجتماعية، وفي ضوء إيماننا بأن الإبداع الأدبي الشعبي الأصل هو مؤسسة اجتماعية أداته اللغة باعتبارها من خلق المجتمع، وغايته الأولى تصوير الحياة في المجتمع الشعبي تصويراً فنياً، والتعبير عن قضايا تعبيراً جمالياً (والحياة هنا في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية) محققاً مقولة هوراس في الأدب الخالد: المتعمق والمفيد، في انتماج كامل بين القيمتين: الترفيه والتثقيف... فإنه يمكن القول إن الصراع بين العوام والسلطة في العصور المملوكية قد سار في خطين أو مسارين متكاملين، هما المسار السياسي والمسار الاجتماعي، وقد ارتبط بهما الأدب الشعبي الساخر أشد الارتباط وأوثقه، وقد تركا أيضاً تأثيرهما البالغ في الشاعر الشعبي - باعتباره عضواً في هذا المجتمع ومشاركاً في هذا الصراع - جاء إبداعه الشعبي وثيق الصلة بمعطيات الوضع الاجتماعي، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً... وقد جاء تصنيف الشعر في هذه الدراسة تحقيقاً لهذه الرؤية، مع ملاحظة:

يطلقونها على عامة الفقهاء وطلاب العلم والمشايع والوعاظ، وصغار التجار والكتاب والعمال، والحرفيين وأرباب الصنائع والباعة والسوقة، والسقاين والمكاريين وأهل الفتح والزراعات وسكان القرى والريف، وأولاد الناس ورعاصهم، والأجراء والمعالين والشحاذين والمكدين، إلى جانب صعلوك الناس، والدعار والعياق والحرافيش والشطار والعيارين والفتوات والزعار والمنخرطين في مناسر الحرامية، وأرباب المغاني والملاهي والملاعب، والطبالين والمشاغطة والجمالين والنوايسين والكلابذانية والحواة والقرذائية والمحيطين وغيرهم، إلى جانب قراء المتسوفة وحرافيزهم ودرأويشهم.

وقد أجمع المؤرخون المعاصرون على أنهم كانوا اللبغ الحقيقي الأصيل الذي انفجرت منه الإرادة الشعبية، وتجسدت فيه روح المقاومة الشعبية التي ظلت تسعى جاهدة إلى كسر أطول حلقة مفزعة شريفة، في ليل تاريخنا الدلجى إبان تلك العصور، على نحو ما بينا في كتابنا (حكايات الشعار والعيارين في التراث العربي، دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية).

٩ - ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بالشاعر الشعبي نفسه، وما وصلنا من إبداعه الأدبي الشفوي، إذ إن معظم تراث هذه الطوائف قد ضاع مع الزمن، فلا المؤرخون دونوه، ولا المصنفون ولا المترجمون ولا الجامعون قد علوا بتدوينه إلا عرضاً في سياق بعض الأحداث التاريخية أو النوادر الأدبية والطرائف والأعاجيب، أو التراجم لبعض الفقهاء والطماء والوعاظ والشعراء والزجالين البارزين، ولهذا فالمادة الأدبية الشعبية التي وصلنا من هذا العصر، يمكن أن يلاحظ عليها ما يلي:

(أ) إن ذكره التاريخ والأدب احتفظنا لنا بقائمة من أسماء مبدعيها الشعبيين.

(ب) إن عدداً من هؤلاء المبدعين، قد حفظت كتب التاريخ والأدب برنامج موجزة لهم.

(ج) إن معظم هؤلاء المبدعين كانوا من الفقهاء والوعاظ والمتعلمين والشعراء والمتسوفة والحرفيين الذين أوتوا قدرًا مقبولاً من الثقافة المنهجية والعلوم الدينية واللغوية التي عصمت ألسنتهم ونمت ملكاتهم الأدبية ومداركهم التاريخية والسياسية، ولعل هذا يفسر لنا كثيراً من النصوص الشعرية الراقية في فكايتها، لغة وأسلوباً ووعياً بأحداث التاريخ، وإدراكاً للمنظور النفسي الهازل للحياة وظروف العصر من حولهم. أما غير هؤلاء من المبدعين الشعبيين المجهولين، فقد ضاع شعرهم ولم يحفل به أحد، وضاعت بذلك ثروة فنية ثمينة تفوق في قيمتها الفكرية ما تضمنته دواوين مشاهير الشعراء من أصحاب الشعر الرسمي الذين ظلوا يتزلفون إلى الطغاة، ويمتدحونهم ويناقضونهم، على الرغم من كونهم ناقمين عليهم رافضين لهم! فعاثوا منزعجين أيضاً عن ذواتهم، ولهذا جموع الشعب، وعاشوا منزعجين أيضاً عن ذواتهم، ولهذا لا غرو أن ترتفع نبرة الاغتراب النفسي الذي يمثل في دواوينهم في هجاء الزمان وشكوى الدهر كما لم ترتفع في عصر سابق.

١٠ - أما آخر الملاحظات، فهي أننا تجدنا انتساب النماذج الشعرية الساخرة التي تحفل بها الحكايات الشعبية، ولا سيما ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية، فكل مجموعة منها تستحق دراسة قائمة بذاتها.

وقد صممنا دراستنا عن أنماط الأدب الشعبي الساخر في عصور المماليك شيئاً منها وليس ثمة مرجع لتكرارها هنا بالطبع.





مكتبة الفنون الشعبية



من ذاكرة الفولكلور

(٢)

أحمد رشدي صالح

(١٩٢٠ - ١٩٨٠)

إعداد: نبيل فرج

أن الأهمية الحقيقية التي تمثلها تجربة أحمد رشدي صالح لا تقتصر على هذه الكتب التي تشكل ريادة تاريخية في الثقافة العربية، وإنما تتمثل أيضاً في أنها نشأت وسط أجواء سياسية وثقافية واجتماعية مثيرة بالغريوم، ينظر فيها إلى الفولكلور باستخفاف، وفي وقت لم تكن تتوفر فيه أجهزة التسجيل الصوتي والتصوير التي تقدمت حتى غدت على ما هي عليه هذه الأيام.

ولولا إيمان رشدي صالح بهذا الأدب، وسلامة منهجه في استقصاء واستقراء الأدب الشعبي الذي جمعه بنفسه، لما حدثت التحولات في حياتنا الثقافية، كما سنعرض لها في هذه الصفحات.

ولابد في البداية من الإشارة إلى أن هذه التجربة استغرقت من عمر رشدي صالح أحد عشر عاماً، قضاها في قريته وفي القرى المجاورة لها، دون فيها الأدب الشعبي المجهول المؤلف من أقوال الفلاحين، كما دون البعض الآخر من هذا الأدب الشعبي القديم والحديث من المدن الكبيرة مثل: المنيا والجيزة والقاهرة. وبذلك غطى رشدي صالح مجتمعات القرى التي لم يطرُق أرضها حينذاك العلم الحديث، كما غطى المدن التي أخذت بالتحديث. ولتحقيق هذه الغاية التي تهدف إلى خلق

تعد تجربة أحمد رشدي صالح في جمع الفولكلور ودراسة من أوائل التجارب العلمية في هذا المجال، إن لم تكن أول تجربة علمية في الثقافة المصرية الحديثة، نستطيع أن نؤرخ بها للجهود الخسبة الواسعة التي شارك فيها خلال النصف الثاني من القرن العشرين أكثر من جيل من الباحثين في الأدب الشعبي، يمكن أن نقول إن أحمد رشدي صالح فتح أمامهم الطريق بما قدم من أعمال تخطى الحدود المعرفية للمرحلة التي قدم فيها تجاربه، سواء ما كان منها في الجامعة أو خارجها.

تتمثل هذه التجربة الأصلية المتميزة لأحمد رشدي صالح في ثلاثة كتب صدرت في ١٩٥٦ - ١٩٥٧ لا يستغنى عنها باحث في الفنون الشعبية، وهي:

- «الأدب الشعبي».

- «فنون الأدب الشعبي» - الشعر.

- «فنون الأدب الشعبي» - النثر.

وبعد هذه الكتب صدر لأحمد رشدي صالح في سلسلة المكتبة الثقافية في ١٩٦١ كتاب «الفنون الشعبية»، وهذا الكتاب على صغره لا يقل قيمة وغنى عن كتبه الثلاثة السابقة. على

ثقافة شعبية جديدة، بمفاهيم مختلفة عن مفاهيم الفنون البدائية والفنون المثقفة. نَقِبَ رشدى صالح في الجذور، وخالط الشعراء والزواة والسُّمَّار والمُحَادِّثين والمتشدين في القدرى والمدن، وسجل الأغاني والمواويل والأمثال والأقوال الشعبية.

وفي دراساته طرح الافتراضات الصحيحة معتمداً على سعة معرفه الاجتماعية والتاريخية والفنية، ولأن هذه التجربة كانت - كما سبقَت الإشارة - الأولى من نوعها، عانى أحمد رشدى صالح الكثير من المتاعب من جانب السلطة التي كانت تجرم جمع الأدب الشعبي، وعانى أيضاً من مبدعى الأدب الرسمي، ومن معلى القزى للقافية الماضوية، الذين يتلون من قيمة أدب العوام، ويستكثرون أن يُصَنِّعَ مثقف قاهرى وقته في هذه الأعمال الشعبية «لثقافتها»، «غير المحترمة»، و«غير الشريفة».

أما أديب النخبة، فكانوا ينظرون بازدراء إلى هذا الباحث الذى يشغل نفسه بأدب شفاهى غير مكتوب، اعتقاداً منهم بأن الأدب الحق، أو الأدب الراقى، هو الذى يتمسك بالبلاغة المتوارثة، أو الموروث الفئورى الأصيل، وهو وحده الأدب المكتوب باللغة الفصحى. وهذه هى الضريرة التى يدفعها الرواد دائماً.

ويرد رشدى صالح هذا التغير إلى ثورة ١٩٥٢ التى قلبت هذه الموازين باتجاهها إلى الشعب، والعناية به وتاريخه.

ويمكن أن نعد كتابات رشدى صالح تعبيراً عن هذه المعايير الجديدة التى شاركت فى تصحيح الأوضاع العقلية، برفع الفقراء الذين يركبون الحمير، وتغوص أقدامهم فى الطين وهم يسيرون فى الدروب والأسواق، وتفضيهم على أهل الوقار من الأمراء الذين يعيشون فى بلاط الملوك والإقطاعيات.

ولا شك أنه لولا الزيادة المصرية فى هذا الميدان، لما عم الاهتمام بالفنون الشعبية العالم العربى، وبخاصة فى سوريا والكويت والسعودية والسودان، سواء فى مرحلة البحث عن الجذور التاريخية للفولكلور، أو فى المراحل التالية التى اتجهت إلى دراسة الفنون كشكل وبناء ووظيفة.

لهذا كان أحمد رشدى صالح حريصاً على إنشاء مركز للفولكلور (مركز الفنون الشعبية) الذى تولى إدارته، حتى يهضم المركز بهذا العيب ويؤدى رسالة الجمع والبحث، دون

أن يتعرض لما يتعرض له الجهود الفردية من مصاعب، على نحو ما حدث معه.

وقبل إنشاء هذا المركز، كان رشدى صالح فى لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب يطالب فى ١٩٥٦ بإنشاء وحدة تسجيل صوتية للأغاني والموسيقى الشعبية فى مصر، تحوى وحدة أرشيف للدراسات والبطاقات الوصفية التى تتضمن المعلومات الموثقة للنصوص وأصحابها، وجمع كل ما كتب بالعربية واللغات الأجنبية عن الفنون الشعبية المصرية.

وأثناء تولى رشدى صالح إدارة مركز الفنون الشعبية الذى أنشأته الدولة فى ١٩٥٧ ساهم فى ١٩٦٣ فى إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية للرخص، وذلك قبل أن يتحول إلى مركز لدراسة الفنون الشعبية، ويضم فيما بعد فى ١٩٨١ إلى المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون.

ومقالات رشدى صالح فى مجلة «الفنون الشعبية»، التى صدرت عن مركز الفنون الشعبية فى ١٩٥٩، تكشف عن اهتمامه بالفولكلور فى الدول الشرقية والغربية لكى تنفيذ منها فى مجال التنمية البشرية، وفى إثراء الآداب والفنون الحديثة، ليس فى مصر وحدها، ولكن على مستوى الوطن العربى والعالم.

وإقامة المتاحف والمعاهد ومراكز الفنون الشعبية والبحث والملتص العلمية وترجمة الآداب واستقدام الخبراء الأجانب وغيرها يعتبر من الوسائل الضرورية لتحقيق غاياته.

وكانت معرفة رشدى صالح بالآداب العالمية وفنونها الشعبية من مصادر ثقافته واتساع آفاقه وزيادة وعيه الحضارى بالعناصر المشتركة فى حياة الأمم، الذى يتجلى فى دعوته إلى وحدة الشعوب.

كما أن إحاطته الدقيقة بالدراسات العلمية والكتب المؤلفة بالعربية والإنجليزية والفرنسية عن الفلاح المصرى منذ مطلع القرن التاسع عشر، لم يكن يرقى إليها إحاطة أحد من الباحثين فى الفولكلور وإليها يرجع الفضل فى تمكنه من قراءة نصوص التراث الشعبى قراءة موضوعية.

وتفيض كتابات رشدى صالح بالمقارنات التى تتطابق فيها أمثالنا الشعبية فى مصر، فى الأسلوب والصنع، مع أمثال شعبية فى أقطار عربية عدة، كما أن فى هذه الأمثال

المصرية والعربية من المصنمين الإنسانية العامة ما يمثل مصنمين الأمثال فى الدول الأوروبية والآسيوية والإفريقية.

وإنما كان بعض هذا التشابه يرجع إلى الهجرات الثقافية التى تعترض فيها الفنون وتتبادل من خلالها التأثير، فإن بعضه الآخر يرجع عند رشدى صالح إلى وحدة التجربة الإنسانية التى تنتج أمثالا متشابهة، وليس إلى مجرد للتفاعل بينها.

وهذا يطبق أيضا على الحكايات التى تنشأ فى الأصقاع المختلفة، رغم ما يضيفه إليها الخيال الشعبي والرؤى المحلية وحقائق الحياة من زاد فكرى وفنى وروحى، فى التداول اليومى لكل بلد ولكل إقليم.

ورشدى صالح هو صاحب الاتهام الذى وجه إلى توفيق الحكيم فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى، بأنه «أقتبس بشدة، كتابه دمار الحكيم» من كتاب الشاعر الإسباني خيمينيز دمارى وأثاء، وكاد الاتهام يصيب الحكيم، ولولا دفاع عبد الرحمن الشرقاوى عنه فى مقال عنوانه «توفيق الحكيم مبتكر لا مقتبس»، أوضح فيه أن تشابه الموضوع بين كاتبين، وهو ما اصطلح عليه بالوسيط الأدبى، لا يعنى السرقة؛ وإنما تكون السرقة إذا تشابهت المعالجة اللفظية والأسلوب وموقف الأديب ووعيه بعصره، وهذا كله مختلف بين كتاب الحكيم وكتاب خيمينيز.

وجهود رشدى صالح لم تقتصر على الأدب الشعبى وللقدر الأدبى، بل كانت له جهود المبدعة فى مجال الصحافة، وقام بتدريس مادته ومادة النقد للتطبيقات فى المعهد العالى للفنون المسرحية.

كما قدم أكثر من عمل أدبى فى مجال القصة والرواية، من أهمها «الزوجة الثانية» التى أعدت فيلمًا لايزال التلفزيون المصرى يعرضه إلى اليوم، وله أيضًا رواية «رجل القاهرة» عن حياة ابن خلدون فى العاصمة المصرية، وما يقرب من بشرين كتابًا فى السياسة والتاريخ ما بين التأليف والترجمة. وقد أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طبع خمسة كتب

منها فى كتاب واحد عنوانه «دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى» صدر فى ١٩٩٨ فى العدد رقم (١١٤) من سلسلة كتب «تاريخ المصريين».

ولابن خلدون فى كتابات رشدى صالح أهمية كبيرة؛ لأنه نظر إلى الأدب الشعبى بتقدير بالغ وفهم عميق لماهية الإبداع، بخلاف نظر المشتغلين باللغة والأدب فى عصره، الذين استهجنا هذا الأدب لأنه يخرج على قواعد النحو والصرف، ولأن ابن خلدون أيضًا كان أول من تحدث فى مقدمات الشهيرة عن أدب اللهجات الدارجة، ويتبع لنقلها من قطر إلى قطر وتطورها، داعيًا إلى استنباط قواعدها اللغوية، ودراسة أدبها وفنونها بعيدًا عن قوانين النحاة.

وفى كتاب رشدى صالح الأول «الأدب الشعبى» (مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ١٩٥٥، ص ٢١) دفاع حار عن جماليات هذا الأدب العامى فى الأسلوب وسمو المعنى، ورفض قياسه فى الأسلوب والمعنى على نمط أدب اللصيحى الخاص.

يؤكد هذا الموقف الذى لا يرمي للجمال بسلامة النحو أو إعراب الكلمات، وإنما يتوقف هذا الجمال على جمال المعنى واللفظ، ما ذكره ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» من أن «الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة».

وهذا يعنى أن الإبداع شيء أبعد مدى من إعراب الكلمات.

ومع إيمان رشدى صالح بالعامية، فهو يدرك جيدًا أن هناك عامية سوقية هابطة، وعامية أدبية رفيعة. وكان يدافع عن هذه العامية الأدبية فى الإبداع، وعما تنطوى عليه من سحر وجاذبية، ويرفض رفضًا قاطعًا أن تكون عامية السوق، التى لا تعرف للجمال، لغة للأدب والإبداع.

وهذه إحدى مقالات رشدى صالح التى يطرح فيها رؤيته للأدب.. هذه الرؤية المؤمنة بأن الأدب الشعبى هو أدب المستقبل كما أنه أدب الماضى القريب والبعيد.. وهى الرؤية التى وجهت أعماله فى كل المجالات التى تمركز فيها، فى الثقافة والسياسة والصحافة على حد سواء.



الأدب مع الشعب .. مع المستقبل

بقلم: أحمد رشدي صالح

جريدة «الجمهورية»، ٢٠ يناير ١٩٥٦

قبل أن يسمع أحد في الشرق بنشيد الثورة الفرنسية، تذوقه رفاة الطهطاري وترجمه، وكتب «منظوماته الوطنية».

وأصدر «تلخيص الإبريز» الذي عطف فيه على شعب باريس ضد الملك، فلما أعاد طبعه أيام عباس الأول، نفاه إلى السودان، وأُذِلَ وطيفته إلى ناظر مدرسة ابتدائية!

وعاش قلب الطهطاري في تلاميذه، ومهدت كتبته لحركات الانبعاث الوطني أيام إسماعيل.

وقبل أن يسمع أحد في الشرق بالجمعيات الوطنية، جمع الأفغاني والنديم ويعقوب المتواضع حولهم شباب المثقفين والصناعات والتجار، وأشعلوا أفكارهم.

كان المتواضع يترجم لهم الصحف الأوروبية، ويحاضرهم ويدريهم على التمثيل والأناشيد، وكان للنديم يمرن الشباب على أن يكونوا خطباء في الشعب عندما يدق الناقوس.

وحل الخدير «محفل محبي العلوم» و«محفل التقدم» وقبض على الأعضاء ففرقهم بين السجن، والمنفى، ثم طرد يعقوب المتواضع ليعموت في الغربة، كما أمر كرومر بعد ذلك بمنع أغنية «المصطهد» التي نظمها المتواضع.

وعندما شرع الأفغاني يحدث الناس عن حقوقهم استدعاه توفيق إلى عابدين وقال له:

أجل... ينبغي أن تكون الكلمات كالأسلحة تصيب من العدو مستحلاً في الصميم. أجل... يجب أن تكون الكلمات كالأوتار نغني عليها قصص المجاهدين الأبطال، أجل... ينبغي أن تكون الكلمات مثل الشواهد مثل هالة من نور فوق مصارع الشهداء مثل ضوء مقدس تشرب منه العيون فتحسب العلم الأخضر باليقظة والسهرة وتهجر النوم إلى الأبد من أجل الوطن.

أجل، ليتكلم الأدب، مع السلاح، مع الأغاني، مع مواكب الورد، مع الشعب.

ليتكلم عن اللحظات الكبيرة الحاسمة التي تم فيها عمل أجيال ظلت تفكر وتكتب وتعذب وتشارك في المعركة حتى تكون «مصر وطناً كريماً لشعب كريم وأقلام شريف لا تقبل إلا وجه مصر أكرم الوجوه».

ليتكلم عن الأدباء الذين عاشوا مع الشعب من أجل المستقبل - لتكلم الأقلام عن المائة والخمسين سنة الأخيرة - عن قصة العذاب التي لعب دور البطولة فيها شعراء وحملات أقلام أمينة.

ليتكلم عن أدب الثورة الوطنية في مصر، وعن بطولات رجاله، وشجاعة القلم المصري.

التاريخ ما سمي الثورة العربية بالهبة الهوجاء والضلالة السياء .

وأجمل اللوحات ما رسمت وجه الملك والحاشية وأحق التماثيل باختلال الميادين: تماثل إسماعيل أبي الأنجال، وإبراهيم المجنون، وفؤاد وقاروق!

وأصبح الطلاب يحفظون من القصائد عن ظهر قلب: سل، يلدز ذات القصور، والقصائد التي تصف حفلات الرقص الخديوية والككوس التي كأنها «فضة ذهب»!

وأصبح عذاب الفكر عذابين: حجر على انتشار المعرفة وتسخير للأقلام في خدمة الملك والمستعمرين!

ونشأت الأجيال الجديدة، وهي لا تكاد تعرف من يكون رفاة. ولا تسمع بمنظوماته الوطنية، ولا تكاد تعرف شيئاً يذكر عن الأفغانى ويعقوب المتواضع وعبد الله النديم، وتوشك أن تؤمن بأن مصر - دون بلاد الدنيا - لم يكن فيها ثورة فكرية، تصاحب الجهاد الوطنى!

وبخيل لأعداء الوطن أن الحكمة المكتوبة الشريفة، تموت لحظة أن يكتسر القلم أو يحتجب عنها الدور.

لكن أدب الثورة الوطنية حقيقة كبيرة في جسم مصر... صيحات ثورات القاهرة التي ارتفعت من بين صفوف للتجار والعلماء والحفاة، كانت سلاحاً - وكانت سلاحاً، أفكار رفاة والنديم والأفغانى وكل كاتب وطنى جاء من بعدهم! ومن جهاد جمهور الناس وأفكار الكتاب الوطنيين الذائعة كاللور في الضمائر، ومن دم الضحايا والشهداء وعذاب المفكرين، نسجت مصر تاريخها، وتقدمت خطوة خطوة، وشقت طريقها العظيم، فسقط الملك، وتقلعت أظافر أمراء الإقطاع، وخرج المستعمرون وأشرقت الشمس لأول مرة على أرضنا الجميلة.

وفى أفق الماضى وسما المستقبل على السواء، تتعالى نكزى آداب الفكرة الوطنية، تتعالى ماردة جبارة تبذر اللقة والأمل ومعانى الاسم الجميل، كاعمق ما تكون المعانى، وأوسعها رحاباً!

قادها مصر الشرفاء أمناً على مدار معركة الاستقلال ومنذ فجر تاريخها الحديث بأنه «ينبغى أن تكون الكلمات كالأسلحة» - تصيب من العدو مقتلًا فى الصميم، وينبغى أن تكون الكلمات كالأوتار، - تنفخ عليها أمجاد الأبطال، - وينبغى أن تكون مثل المشاويذ، مثل حالة من نور فوق مصارع الشهداء، ينبغى أن تكون منزهة مقدماً يهدى إلى المستقبل.

- إن أغاب الشعب خامل جاهل لا يصلح أن يلقى عليه ما تلقونه من الدروس والأقوال المهيجة، فيلقون أنفسهم والبلاد فى تهكة.

فرد الأفغانى:

- إن الشعب المصرى كسائر الشعوب لا يخلو من وجود الخامل والجاهل بين أفراده، ولكنه غير محروم من وجود العالم والعاقل، فبالنظر الذى تنظرون به إلى الشعب المصرى ينظر إليكم.

وكان أن نفاء ترفيق زاعماً أن الأفغانى «رئيس جمعية سرية» من الشبان ذوى الطيف المتجمعة على فساد الدين والدنيا. ومات الأفغانى فى عذاب.

وعندما شرع النديم يخطب فى الفلاحين ويقول:

«أنت أيها الفلاح المسكين تشق قلب الأرض لتستدبت ما يسد الرمق ويقوم بأرد العمال، لماذا لا تشق ظالمك؟ لماذا لا تشق قلب الذين يأكلون أمتاعك؟»

فلارتد يد الخديوية والمستعمرين، وبحلوه عده بعد للثورة العربية ليشنفوه! ومات النديم غريباً معذباً فى تركيا.

وبكذلك حال الفكر الدستورى، لقي أصحابه المصريين ألوان العذاب.

هذا إسماعيل يضطر إلى أن يجمع مجلس نواب ١٨٦٦، فيهيول على الأعصاء الاحتقار . يقول لهم فى اللالكة: إذا أراد الرئيس أن يتكلم، فيجب الإسغاء إليه.

ويقول بعلتهى الاحتقار: أعضاء المجلس يجب أن يحضروا بملابس الحشمة ويكون جلوسهم بهيئة الأدب!

وفى الصحافة امتدت يد النظام الملكى والمستعمرين تبذل الأقلام تبديداً. إن التاريخ ليذكر هذه الحقائق المريرة. يذكر أن اللورد دوفرين الذى ترأس محاكمات العربيين، هو نفسه الذى وضع تقريره المشهور لإدارة الحكم فى مصر، وهو نفسه الذى وضع للنظام النيابى عام ١٨٨٤، وهو الذى أسلم الزمام لكرؤمر جزار دنشراى، والمصدر لعدد كبير من القوانين التى عذبت التفكير أبشع عذاب. وهكذا فى ظل المستعمرين والملكية سقط الأدب، وسقطت العلوم، فأصبح أمير الشعراء هو شاعر الأمير، وخير الأدب، ما سار فى ركاب أعداء الوطن، وأصدق

الفن الإفريقي

تأليف: أسامة الجوهري عرض: جودة رفاعي

وإذا كانت الفنون الإفريقية قد تعرضت، شأنها شأن بقية ثروات القارة السمراء، لأكبر عملية سلب واستنزاف إبان فترة النهب الاستعماري - حيث نقل الأوروبيون إلى متاحفهم عشرات الآلاف من القطع الفنية والأثرية من خلال عمليات الاستيلاء والمصادرة، والتي لا يزال معظمها مائلاً حتى اليوم كدليل إثبات في متاحف أولم، دريسدن، برلين، وهامبورج بألمانيا، والمتحف الملكي في بلجيكا، والمتحف البريطاني، وغيرها من المتاحف الأوروبية - كما أن الأوروبيين أيضاً قد تأثروا بالفنون الإفريقية، لاسيما في مجال الموسيقى والفنون التشكيلية، وقد اعترفوا مع الأمريكيين - كما يشير المؤلف - عند ظهور موسيقى الجاز، بأن هذه الطبول خرجت من الغابة الإفريقية - كما أنهم وجدوا في التماثيل والأقنعة الإفريقية - التي تمثل عماد الفن التشكيلي الإفريقي - منالهم المنشودة، وهم يبحثون عن شكل فني جديد بديلاً للحركة الكلاسيكية الجديدة في بدايات القرن العشرين، وإن اختلفت تلك الفنون من حيث الشكل والغاية والمداول لدى الإفريقي عنها لدى الأوروبي أو إنسان العصر الحديث، نظرًا لدورها الديني والاجتماعي وطبيعة العصر والبيئة التي أفرزتها.

ومن هنا يمكن القول إن هذا الكتاب إلى جانب كونه يمثل إطلالة مهمة على الفن الإفريقي وتاريخه في الصحراء

تعد القارة الإفريقية واحدة من أكثر قارات العالم ثراء في الموروث الشعبي، رغم ما يعانيه أهلها من فقر ومرض، حيث عرف الإفريقي الفنون التشكيلية منذ القدم، وبخاصة فنون الحث والتصوير التي ترجع نشأتها إلى عصر ما قبل التاريخ، عندما اعتقد الإفريقي أن بعض التماثيل لها من القوة الخارقة للطبيعة ما يمكن أن يقيه شر الأرواح الشريرة.

وتدل النقوش الإفريقية على جدران الكهوف والملاجئ الصخرية على أن فن الصمغ، الذي يرجع تاريخه إلى العصر الحجري هو أقدم تلك الفنون، حيث صور الإفريقي الكثير من الحيوانات المدايرة كوحيد القرن والجاموس الوحشي والفيلة والغزلان وأفراس النهر والتماسيح... وغيرها، والتي تدل كثرتها على كثرة مشاهدتها في الحياة اليومية إبان تلك العصور، وهو الأمر الذي يضيف إلى قيمتها الفنية قيمة أخرى تاريخية لا تقل أهمية، إذ تكشف عن تنوع التراث الطبيعي الذي تمتعت به تلك المناطق الصحراوية القاحلة في المهدد الغابرة، ولا كيف تنخيل أن تعيش أفراس النهر والتماسيح وغيرها في مناطق ليست جافة فحسب وإنما شديدة الجفاف دون أن تكون هناك مساحات مائية شاسعة وغطاء نباتي كثيف، وظروف طبيعية مغايرة لما تعارف عليه الناس في العصر الحديث.

الكبرى وجنوبها، فإنه أيضاً يسهم في فك رموز هذا الفن وتداخل أساليبه ووسائله ومؤثراته الفنية، فضلاً عن أنه يعرض لبعض العادات الاجتماعية والدينية لدى بعض الشعوب الإفريقية ممن لا يديلون بأديان سماوية. والكتاب يقع في ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسط، ومؤلفه «أسامة الجوهري، هو أحد المهتمين بالبحث في الفنون الإفريقية. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار «هلا» للنشر والتوزيع عام ٢٠٠٣، وصدرت طبعته الثانية عن هيئة الكتاب ضمن مشروع «مكتبة الأسرة - سلسلة الفنون» عام ٢٠٠٥.

فن الصخور

يشتمل الكتاب على مقدمة وبابين رئيسيين، حيث يتناول في بابه الأول «فن الصخور» باعتباره يمثل بواكير الفن الإفريقي، التي أمكن الوصول إلى بداياتها عبر المواقع الأثرية لهذا الفن في الصحراء الكبرى والحدود الجنوبية للمقارة الإفريقية، وعلى الرغم من أن تلك الكهوف والملاجئ الصخرية تمتد واحدة من أهم مناطق التراث الفني الإنساني إلا أنها ظلت مجهولة لقرون كثيرة، ثم بدأ الاهتمام بها بعد اكتشاف كهوف لاسكو والتامير في أوروبا، وقد ساعد جفاف الصحراء في الحفاظ على هذا التراث الفني من عوامل التغير، فاحتفظت رسوماته بقيمتها الفنية الرائعة حتى أنها تبدو وكأنها من صنع فناني العصر الحديث فنياً وثقافياً.

ولقد وجد أن تلك النقوش الصخرية الصارية في القدم تصور الكثير من الحيوانات المدارية المختلفة، والتي يمكن من خلالها معرفة تاريخ تلك الرسوم من مطلق كونها مؤشرات إيكولوجية تدل على طبيعة البيئة والعصر الذي وجدت فيه، ففصوص الليث - وهو نوع من الجاموس الوحشي - تعود صوره إلى الفترة ما بين (٧٠٠٠ - ٤٠٠٠) ق.م، والتي تضمنت أيضاً رسومات الفيلة وأفراس الدهر، وتليها فترة الثور الأيبيري ذي القرون القصيرة والثور الأطلنطي، ذي القرون الضخيمة بالقيساراة والتي ترجع إلى ٤٠٠٠ ق.م، ثم تليها مرحلة الحصان الذي دخل إلى إفريقيا مع جفاف الهكسوس القادمين من أوسط آسيا منذ ١٥٠٠ ق.م، ومن الملاحظ في تلك المرحلة أن فرس النهر قد اختفى تماماً، مما يعنى انتهاء العصر المطير، وهو ما تؤكد الحقيقة الراسخة بأن الخيول لا تعيش في مناطق المستنقعات. أما العمل فقد أدخله الفرس إلى إفريقيا عندما غزا مصر عام ٥٠٠ ق.م في أواخر عصر الأسرات وأصبح شائع الانتشار في العصر المسمي.

وإلى جانب تلك الرسومات التي تصور لنا طبيعة البيئة التي عاشت فيها تلك الشعوب، هناك أيضاً رسومات أخرى للبفر وعمليات الصيد التي يمكن أن نتعرف من خلالها على بعض نشاطاتهم الحياتية وعاداتهم الاجتماعية والدينية، وتدلنا مراقبة حياة الزنوج في الغابة الإفريقية على بعض ملامح هذه الحياة وفهم مغزاها وتفسيره، وفي هذا السياق يتناول المؤلف بالشرح بعض النماذج من هذه اللوحات التي تلقى مزيداً من الضوء على حياة تلك المجتمعات البشرية التي عاشت في الأزمنة السحيقة، حيث تدلنا مناظر الصيد فيما بين نهر النيل والمحيط الأطلسي على انتشار مدنيتي الصيد في إفريقيا منذ عشرات الآلاف من السنين، كما تبين الرسوم المراحل الانتقالية من صيد الحيوان بالفخاخ وصولاً إلى أسره واستئناسه.

وهناك رسوم تمثل رجالاً ملحنين وفي أيديهم آلات معقوفة تشبه مناظر الحصاد بالنابل عند الفراعنة، وفي كهف المعركة في «سان سور» كثير من الرسوم لبناات يخرجن لجمع اللمار ووق كراملهن عصيهن التي يقبلن بها الدرية، وهو ما يدل على كثافة السكان ومشاركة المرأة في العمل. كما تظهر المساكن بشكل تقليدي على هيئة كروية تدل على الأكواخ، وكذلك الحياة الأسرية حيث ترى النساء وهن جالسات على باب الكوخ ومعهن أطفالهن وقد ريعن المواشي بالحبال، بالإضافة إلى صور أخرى لنساء يركبن ثيراناً مزينة وقد تدلت «قرب الماء» فوق ظهورها..

ولعل هذه الرسوم تؤكد لنا - كما يشير المؤلف - على أن «فن الصخور» يعد بحق الطبعة المصورة لأول كتاب عن إفريقيا يرصد لنا تلك البيئة التي عاشت فيها أولى المجتمعات الإفريقية. وقد اختار الفنان الإفريقي الصخور الطليعية التي نقش عليها أعماله بعناية، كما استخدم بالية ألوان خاصة مازالت تبض بالعجوبة. ولما كانت الغابة الإفريقية المليئة بالأشجار معلماً بارزاً في الجغرافية الطبيعية لتلك القارة فقد استخدم فنانوها في ذلك العصر مادة الخشب ولحاء الأشجار في صنع التماثيل والأقنعة، كما استخدموا اللحاس والطين المنصجر أو الخزف الذي يطلق عليه الباحثون «التراكوتا» وأنجسوا منها نماذج فنية رائعة تضارع مقتنيات اليونان والرومان.

وفي الباب الثاني من الكتاب يعرض المؤلف للكثير من الفنون الإفريقية جنوب الصحراء، حيث تناول فن التراكوتا

إنه قد ينتقل من جبل إلى جبل في السلالة أو الجماعة الصرية نفسها، وذلك علاوة على عمليات ممارسة الشعائر والطقوس والتضحية المصاحبة لها وغيرها من الممارسات التي تعيد إلى القناع الحياة. وهكذا فإن عالم القناع من تقديده وانتشاره يكاد يمثل القنابة الاسترالية التي خرج منها.

وقد ظهرت أقدم لوحة لإله القناع في منتصف القرن الماضي عندما اكتشفها أحد علماء الآثار الأمريكيين بالمصادفة أثناء قيامه برحلة استكشافية لدراسة لوحات «ناسيلي» حيث عثر على لوحة لإنسان يرتدي قناعاً مرسوماً في مكان عميق يصعب الوصول إليه، ربما يكون مكاناً مقدساً، وهو رسم يعود إلى فترة ذوى الروبوس المستديرة ويصل ارتفاعه إلى خمسة أقدام ويثبت من ذراعيه وأرجله العشب، ولعل هذا الرسم الذى يعود تاريخه إلى ٧٠٠٠ عام فى «ناسيلي» يمثل أقدم تسجيل لإله القناع الذى تمارس طقوسه لدى بعض القبائل في جنوب الصحراء حتى الآن.

ولمنا نلاحظ من خلال البحث الذى أجراه الفرنسي «ماريانيل» مجيء القناع «الهاباه» من إحدى قرى ساحل الماج على هيئة صغير الشمبانزى وهو يقفز في صورة فجائية ويؤدي رقصة وحشية ثم يلقي بنفسه على أحد المشاركين في الطقوس للدينية ليطرحه أرضاً وكأنه يمزقه، ثم يضع في فمه ثمرة فاكهة ويحلل تاركاً خلفه المتوفى، وبعد أن يستيقظ الرجل يأخذ في أداء رقص يوحى بالانصراف على زملائه. وهكذا نجد أن القناع يعطى للمشاهد الدور الذى لعبه في الماضي عندما أتقذ أسلاف الذكور من المذبحة التي كادوا أن يتعرضوا لها على يد أعدائهم، ومنذ ذلك الحين والقبيلة لا تأكل الشمبانزى ولا تقتله. ومن ثم فإن القناع يعد الحياة لهذه الأسطورة التي تصورها القصة، فذاتاً ما يكون للتاريخ وثيق الصلة بالأسطورة، كما أن القناع يعيد إلى الأذهان أسطورة نشأة هذه القبيلة والأساطير الخاصة بالحياة اليومية، وهو يضع هذه الأساطير ضمن الخبرة الراقية للأحياء.

ويشير المؤلف إلى أن القناع يمثل روح مخلوق خرافي يتدخل في حياة القرية، وهو يقف في منعطف بين ما هو مقدس وما هو غير مقدس، فيجعل العالم الآخر متطوراً وينظم وجود الفرد ويصبح كل شيء في حيز الممكن. ومن خلال إعطاء تعبيرات متطورة للقناع يمكن لروح القناع أن تقوم بالدفاع عن القوانين الأخلاقية غير المدونة، وأن تتبع وتتابع هؤلاء الذين يخرجون عن الأعراف والقوانين السائدة

التي تعد أقدم النماثيل الإفريقية صغيرة الحجم، وباعتبارها تمثل بقايا من التاريخ الإفريقي المظور، والتي تم اكتشافها بالمصدفة المحضة في قرية «نوك» بوسط ليجيريا بين عامي (٥٠٠ ق.م - ٥٠٠ م) ضمن اكتشافات حضارة نوك، ثم يعرض لغتون «إيبي»، التي تمثل في حد ذاتها أنقى أشكال الفن الإفريقي النخالص وذروته، وكذلك مقتنيات مملكة بدين - في نيجيريا - التي تعرض منحوتات من الروبوس والنماثيل والألواح والكورز الملكية والتحف المصنوعة كلها من البرونز والنحاس.

• ألقنة ورقصات تحيي الأسطورة

احتلت الألقنة والنماثيل السحرية مكانة بارزة في اللغون التشكيلية الإفريقية، خاصة وأن السحر قد لعب دوراً كبيراً في حياة الإفريقي على امتداد تاريخه - ولا يزال، ومن ثم فقد اعتقد في قوتها السحرية ولم يكن لوجهه إليها بحثاً عن الجمال. وإنما لبث عوامل الرعب في العمل الفني، الذى استخدمه باعتباره تعاويز سحرية تقيه من الأرواح الشريرة، فقد ظل القناع في المعتقدات الإفريقية حاملاً لقوى سحرية مخيفة سواء بالنسبة لمن يرتدونه أو يشاهدونه. ونظراً لارتباطه الوطيد بالأسطورة فقد كان صنع الألقنة منذ القدم لا يعد من أعمال البشر، وإنما يعود إلى أصول خارقة للطبيعة وفقاً للاعتقاد السائد بأنها خرجت من الأحراش أو أنها ملحة من الأرواح منذ زمن بعيد، وبالتالي فإن عملية صنعها تتم في سرية شديدة.

وفي مالى والجابون ينظر «التوجون» إلى الألقنة لا باعتبارها من قوى الطبيعة الخارقة وإنما بوصفها للتجسيد المؤقت لروح أحد الأسلاف أو إحدى القوى الحورية للميت التي يقوم على صنعها أعضاء الجماعة، وحتى يمكن الحفاظ على أسرار تلك الجماعة من الدخلاء يتم التأكيد على السببتين عند اعتناق أفكار الجماعة بعدم كشف أية أسرار لمن حولهم، وتعميق إيمانهم بقوة الألقنة على المستوى الدينى لعالم الروح وعلى المستوى الاجتماعى. وهناك ما يشبه الحظر على غير أعضاء الجماعة الدينية من محاولة للنظر إلى القناع أو حتى رؤيته عن غير قصد، ورغم تلك الإجراءات فإن القناع لا يحتاج لقواه السحرية إلا عند عرضه أمام الجمهور ومن خلال الطقوس، ثم يتم الاحتفاظ به بعد ذلك في أماكن سرية.

ومن للعناصر الأساسية في طقوس «الرفايا» عدم فصل القناع عن الموسيقى والإيقاع والغناء، وعادة ما يكون لكل قناع راقص معين، وهذا التعيين قد يستمر لفترة طويلة، بل

والمقبولة. ومن ثم تكامل القوانين مع اللاوعي الجمعي وتصبح أكثر قبولاً.

يختلف القناع اختلافاً عميقاً عن التمثال الصغير؛ فالقناع ينتمي إلى عالم منفصل لا يعكس بالضرورة نوعاً معيناً من الأشكال الإثنية أو العرقية، وغالباً ما يظهر القناع مزيجاً مدعشاً من التكوين، فالقناع على عكس التمثال دائماً ما يتضمن أن يوجد بين عناصر بشرية وعناصر حيوانية ليخلق مكوناً يحمل الصفتين، علاوة على قوته الحيوية ولذلك يمثل القناع نقطة الوصول بين الرقص وكل شيء حتى في هذا العالم، ويجبر عن معظم العادات والتقاليد في الحياة الإفريقية والطقوس والشعائر الخاصة بالبلوغ والخصوبة والجنائز.

أقنعة طقوس الخصوبة

وتنتشر هذه الأقنعة في الأقاليم البعيدة عن خط الاستواء، وتعود طقوس الإخصاب إلى نهاية فصل الحصاد كما هو الحال في ثقافات غينيا ومالي وساحل العاج وسهول الكاميرون، حيث يتعرض المشاركون إلى الأرواح والأنكهة كي تبارك محاصيلهم ومواشيهم ولتضمن لهم الوفرة والحياة الرغيدة. ففي قبائل الباجا (غينيا) يطوفون بقناع الديما العظيم وسط العقول في احتفالية موسم الحصاد موسلين إليه لحماية المحاصيل. وعندما تبدأ شعائر الحصاد في بوركينا فاسو وساحل العاج تخطط أعداد كبيرة من الأقنعة ذات الملامح البشرية والحيوانية حتى يبدأ الإله في سمان سقوط المطر للمزارعين، كما يرتدي شباب البمبارا ريش طائر التيورار في بداية موسم المطر ويقومون بالرقص في ساحات القرى كل مساء، حيث تعد روح التيورار حارساً للحصاد وموضعاً للعبادة والتفديس.

أقنعة طقوس البلوغ

وهي الأقنعة الخاصة بالشعائر والطقوس الاحتفالية التي تمارسها معظم القبائل الإفريقية حتى يبلغ فتياتهم مبلغ الرجال، وإن كانت تلك الطقوس تختلف اختلافاً بيناً من ثقافة لأخرى وبحيث لا يصبح هناك أسلوب عام لطقوس الانضمام لجماعة الرجال، إلا أنها في معظم الأحوال تتضمن فترة من البقاء في عزلة عن الآخرين بعيداً عن قريتهم، ففي أنجولا يؤخذ الأولاد إلى منطقة نائية ليحطمو من الرجال المستعنين تصرفات البالغين عبر سلسلة من المحاولات، الأمر الذي يقتضى بقاءهم في العزلة لعدة شهور، وتهيمن على هذه الطقوس روح «المكيسى»، وهي روح لكانم بدون جسم معين

يعتقد أنه مدحوف ولكنه ينفخ خارجاً من الأرض مستغنياً بالأياف، وهو كائن خرافي يخشونه ويعبدونه في الوقت نفسه، ويرتدي القناع بطقوس المرور هذه قناعاً يسمى «كيكونزا» مكون من عناصر بشرية وحيوانية. كما تقتن تلك الطقوس بالكثير من الرقصات التي تؤدي عند عودة الصبية من العزل وقد صاروا بالغين، وفي قبائل الباجا يؤدون تلك الرقصات وهم يمسكون بعوارض خشبية على شكل ثعابين البيلون للضخمة التي قد ترمز إلى البلوغ، وهذه العوارض لا تعد أقنعة وإنما اكسسوارات تستخدم في الرقص.

الأقنعة الخاصة بالعامية

وهي الأقنعة التي تمثل الصفات الشخصية لأفراد القبيلة والتي تقدم في عروض مفتوحة يشاهدها الجميع، فيما عدا النساء والأطفال الذين يحين عليهم الاختفاء عدد استعراض الأقنعة المسخيفة في شوارع القرية والتي تسبقها أصوات اللغزير. وتنتشر هذه الاحتفالات بصورة لافتة في ساحل العاج. فهناك قناع «الدان»، وهو قناع كوميدى ساخر، وقناع السباق الذي يرتديه الشباب المتسابقون، وقناع المشاجرات، وقناع الشرطي الغاضب فضلاً عن قناع «الوي»، أو الغناء المحمل بأجراس تصحبها دقات الطبول والأغاني التي تمدح المحققين بالأعادي ولحيا القصص القديمة المأخوذة عن الأسلاف مع اقتباس الأمثال الشعبية الشهيرة.

الأقنعة ودورها في المجتمع

تلعب الأقنعة دوراً بارزاً في الحياة الإفريقية لاسيما الأقنعة الخاصة بالجماعات السرية أو المظلمة وطقوس الانضمام إليها، وذلك على الرغم من تنوع المجتمعات الإفريقية وتباين أسلوب حياتها، حيث تسهم ضمن منظومة أشمل في ضمان بقاء السلطة وتأكيد سيطرتها على المجتمع وتقوم الخارجين على أعرافه وتقاليد. فقبائل الكويا في زائير - مثلاً - يعتقدون أن أقنعة «الموكيم» أو المواشي مبروى تضبط سلوك الأفراد في المجتمع، وبالتالي فإنها تعد إضافة إلى قوة العدالة الملكية، لما تحققه روحها من شعور بالرعب والفرع لدى السكان. ويستخدم قناع الحرب لدى الجريو في ليبيريا لبث الرعب في قلوب المعارضين أو الأعداء أثناء القتال. وفي مناطق أخرى من إفريقيا يعد القناع وسيلة من وسائل تسهيل جمع الضرائب والتي تعد من أهم وظائف قناع «الچوكيو كوجونجو»، ويمكن للقناع أن يقيم العدل «قناع البرور» من خلال دوره في البحث عن الجرمين، وفي مجتمعات الإيكوي في نيجيريا تلعب

وعندما يهتري أحد الأفعى أو يتم تدميرها في ساحل العلاج يقومون بعمل نموذج مصغر له كنوع من الهروب المؤقت لروح القناع التي تمادى ظهورها لاحقاً في أحلام من سيرقص مستخدماً هذا القناع في المستقبل. وفي المصور القديمة كانت قبائل الصوفى تقدم الضحايا البشرية باعتبارهم قرابين لاستدعاء القوى السحرية الإلهية، وهو ما كان يحدث في الشمال الشرقي من ليبيريا عندما تقتضى الطقوس اللازمة لدعم القناع الذي يفشل في تحقيق الغرض منه وتقويه في ساحة المعركة لتقديم قران بشرى بالطريقة نفسها وتمت الاستعاضة عنه في عصور لاحقة بتقديم بقرة كقران في نوع من الخداع بدلاً عن القران البشرى.

ولم يكن القناع - بشكل عام - يعرض في الماضي للرمى أو الحرق دون اتخاذ الاحتياطات الواجبة حيث كانت عملية تدمير القناع محاطة بشعائر خاصة لنقل قوته السحرية السرية إلى قناع آخر، في حين كان قناع «البو» لدى قبائل الجوكو يدفن في المستنقعات ومعه سوار من المعدن كتورع من إعادة ثمن العروس، حتى لا تفل روحه في أحد أفراد الأسرة التي استخدمت القناع، وأحياناً ما كانوا يضعون بقايا القناع في كهف أو كهو خاص حتى يتحلل بفعل الزمن أو النمل الأبيض، بل إنه كانت هناك أوقات محددة لحرق أفعى الجوكو المصنوعة من لحاء الأشجار أو الراتنج عندما تصل حياة القناع إلى النهاية في خاتمة المطاف وذلك من خلال احتفالات وطقوس خاصة، بينما تظل الأفعى المصنوعة من الخشب لمدة أطول.

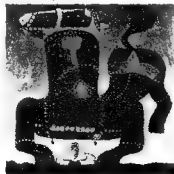
ويمكن القول - كما يذهب المؤلف - إن القناع قد ملج لإفريقيا السوداء الملاذ والهروب إلى عالم خوارق الطبيعة وكل ما هو غير واقعي وأكثر حيوية من التماثيل الثابتة، فضلاً عن أن دورها في مواجهة رهاب الموت أشبه بنوع من العلاج النفسى أثناء شعائر الجنائز وطقوس الموت، كما أن القناع يصل بالراقص إلى نوع من الوجد الصوفى، ويفرق الآخرين في عالم سحرى مقدس.

الأفعى الدور نفسه حيث تراقب سلوكيات أفراد القبيلة من خلال أفعى عيونها مغطاة بالجلد، بل إن سكان القرى الصغيرة أحياناً ما يتعاملون مع الأفعى باعتبارها حامية لقرىهم كما هو الحال في أفعى جماعة الكوما، في ساحل العلاج التي تسمى القرية من أعمال السحر القوية.

موت الأفعى وحياتها

عادة ما يصنع القناع من قطعة خشب ولحده تكون ناعمة الملمس وخفيفة الوزن يختارها الفنان بعناية، وهناك بعض الأفعى في ساحل العلاج تصنع من قطعتين. وقبل شروعه في صنع القناع يتحين على اللحاح أن يتطهر ويقوم باسترضاء روح الشجرة المقطوعة من خلال استدعاء أحد الكهنة الذي يقوم بطقوس خاصة لاسترضاء الروح، ثم يبدأ اللحاح في العمل بسرية تامة مستوحياً شكل القناع من ملامح وجه أو شعر امرأة أعجب بها، مصيفاً عليه نوعاً من القوى النفسية غير الملموسة التي يزيد غموضها من الشعور بالرهبة والرعب، فضلاً عن المخاوف القديمة الكامنة في النفس في مواجهة قوى الطبيعة المختلفة. فإذا ما انتهى من عمله قام بتلوين القناع بمادة الكاولينا - الصلصال اللصيني - للون الأبيض الذي يرمز للموت، والفهم النباتي للون الأسود الذي يرمز للون البشر، وخام أحمر من أوكسيد الحديد رمزاً للحياة واللون الأصفر من الشفرة الصفراء، والأزرق من مادة معدنية أخرى وهكذا، وأحياناً ما يزينها بالخرز أو أصناف المياه العذبة. وقبل أن يسلم المثال القناع مكتملاً للراقص يتسلم منه خاتم النحاس الأصفر وكأنه مهر عروس، ومن ثم تصبح علاقة الارتباط بين القناع الجديد ومالكه أشبه بنوع من الزواج للغامض.

وقد تسلم بعض الأفعى من لحاء الأشجار المطروقة أو أوراق الشجر وإن كانت سريعة الفناء والتدمير. وفي نيجيريا تستخدم قبائل الإيكوى أفعى من جلود الوصل اللامعة بدلاً لاستخدامهم جلود البشر في فترات سابقة بعد أن يتم شدها على إطار من الخيزران.







بعثة فنية إلى واحة سيوة

متابعة: مروان حماد

زادني حماسهم حماساً ودفعني لإخلاصهم لتكوين هذا الفريق؛ فكانت الرحلة الميدانية الأولى لمدة ثمانية أيام من ١٨ مارس ٢٠٠٥م. وتبعتها رحلة ميدانية ثانية مدتها خمسة أيام من ١٣٠٨ سبتمبر ٢٠٠٥، استهدفت استكمال الدواقيس فيما تم إنجازه بالرحلة الأولى. وقد تم الإعداد لتلك الرحلات بإعداد بيولوجرافى للدراسات التي أجريت عن المنطقة. بالإضافة إلى زيارات إلى مركز دراسات الفنون الشعبية للوقوف على ما تم جمعه من المنطقة والاستفادة به لجمع مادتنا التي تستكمل وتعتيق إليه. كما عملنا على زيارة المتحف الخاص بالأستاذ الدكتور شوقي حبيب لنفس الغرض... وبناء على ذلك تم تحديد مسؤوليات كل باحثة عن الموضوع الذى سوف نهتم برصده، وحرصنا على إمدادها بالكيفية التي يمكن بها رصد موضوعها.. هذا وإن كانت هذه هي البداية لكنها لن تكون نهاية حماس هذا الفريق لرصد مفردات ثقافتنا الشعبية في المجتمعات المحلية المصرية كافة.

وبناء على هذا الإعداد للخاص بالمجتمع السويوى قامت الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بعمل مجموعة ندوات طرحت من خلالها الباحثات شتى صنوف المأثورات الشعبية السويوية وذلك في ندوات المرسوم الثقافي للفنى للجمعية.

أقيمت الندوة الأولى وكان عنوانها «الوحدات الزخرفية للحلى السويوية»، وطرحت فيها ورقتان لكل من الباحثة شيرمين مؤنس، والباحثة رباب سالم.

أقيمت مؤخرًا ندوات عدة خاصة عن «واحة سيوة» ذلك المكان الضارب في الصحراء الغربية من جمهورية مصر العربية، والذي يبعد عن مرسى مطروح بحوالى ٣٣٠ كم؛ ونظراً لأهمية الكبيرة لموقع «واحة سيوة» من أنها تقع بالقرب من الحدود المصرية الليبية، ولأنها كانت موطناً للحضارة الفرعونية وعبادة الإله آمون؛ فقد كان لابد من الاهتمام بدراسة واحة سيوة، من أكثر من جانب من خلال بعض الطروحات التي قامت بها مجموعة من الباحثات المهتمات بالمجتمع السويوى، وذلك عن طريق القيام برحلات ميدانية إلى أرض الواقع «واحة سيوة» بتشجيع وإشراف د. سميح شعلان الأستاذ المساعد بكلية الفنون بالقاهرة.

والذى يتحدثنا عن فكرة تكوين هذا الفريق المهم بالمأثورات الشعبية في سيوة، فيقول: «مذ زيارتي الأولى إلى «واحة سيوة» عام ١٩٩٥م، وأنا أنحس الفرصة لرصد ملامح الحياة الشعبية لدى أفرادها والذين يمثلون جماعة تعمل مفردات ثقافة خاصة تعبر كل التعبير عن التأثير الذى يحدثه المكان في صياغة مفردات ثقافة الإنسان، تلك الصيغة التي أهتم برصدها ونهبط بعض مفرداتها نغم من الباحثين الأجانب.

مذ ذلك التاريخ وأنا أبحث في كيفية تكوين فريق عمل يتصلح بالعلم والتقنيات الحديثة، ويطلق أفراداً من توجه وطنى يدفعهم إلى تلك المهمة ويشبع بينهم لغة الأصدقاء ومحبة للشرقاء من الناس. لمست في طلبة السنة للتجهيز للماجستير بكلية الفنون الجميلة دفعة ٢٠٠٥ تلك السمات فرضت عليهم غايى.

بداية قامت الباحثة شيرمين مؤنس، بعمل ربط بين موضوع الخدوة والندوات السابقة التي تتعلق بموضوع النوبة.

اهتمت الباحثة بعمل رصد وتحليل للعناصر الزخرفية من خلال البحث الميداني في كل من المجتمعين، مع عقد مقارنة فيما بينهما ومناقشة للتكيفية التي يتم بها اختيار تلك العناصر الزخرفية من واقع التأثير الذي يحدثه المكان والزمان والظروف المحيطة في تحديد ملامح تلك العناصر. وقد قسمت الباحثة العناصر الزخرفية إلى أربعة أنواع:

- ١- عناصر زخرفية هندسية (المثلث - الدائرة - الهلال - النجمة - المصليب - المربع والمستطيل - الشكل الأسطواني) .
- ٢- عناصر زخرفية آدمية وحيوانية (العين - الكف - السمكة) .
- ٣- عناصر زخرفية نباتية (الخلعة - الزهور - الشكل الكشوري أو الانسيابي) .
- ٤- عناصر زخرفية كتابية (الحروف والكلمات - الأعداد) .

فالعناصر الزخرفية هي تجسيد للنشاط الإبداعي للغة الشعبية وقدرته على خلق صور وأشكال تعينه على الطبيعة من حوله، وتقريب المسافة بين خيالاته وواقعته من خلال خلق إشارات ورموز ومعاني تربط الأشياء والأحداث بعضها ببعض. وأشارت الباحثة أن هذه الزخارف بأنواعها المختلفة مستمدة من التراث أو من الأسطورة أو المحنة أو من مبرودات تاريخية (العصرى القديم - القبطي - الإسلامي) تسلك عبر سنوات طويلة وارتبطت في أذهان الناس، والتي توارثها لا شعورياً عبر العصور المختلفة، وبين الأشكال الكاملة في عناصر الطبيعة من حوله، والتي عبرت عن انشغالات العقل والوجدان الجمعي بطبيعة الحياة التي يحياها كل مجتمع. وهذا الربط ظهر في الشكل العام للحلى وأيضاً في العناصر الزخرفية المنفذة عليها، والتي استطاعت الباحثة تتبعها تاريخياً وأيضاً مناقشتها من خلال أهميتها في نفوس مرتديها، وعلاقتها بالمعتقدات الدينية والشعبية والسحرية والتي أثرت بطريقة كبيرة على تصميمها ووظائفها التي أدت السيدات في كل من سيوة والوادي اللجوس إليها والاستعانة بها في عرض حياتهم ومناسبتهم الاحتفالية.

كانت الأشكال الهندسية من أهم الأشكال التي استخدمت سواء في التصميم العام للحلية أو على الزخارف المنفذة عليها، فكان المثلث من الأشكال المهمة التي استخدمت في تصميم وتشكيل الحلي في كل منهما فيجانب أنه مشاهد من الطبيعة والبيئة في كلا المجتمعين في للجبال والهضاب وأشكال الدرع.. كان له مردود تاريخي، فهو يظهر بقوة بدءاً من الفن المصري القديم، فهو الذي يتجسد منه شكل الهرم، ومروراً بالعصور التاريخية اللاحقة، هذا بجانب دوره الكبير من المعتقد الشعبي الذي ارتبط بأشكال الأحسبة التي تدرأ الحسد وتحمي من الأخطار.

وإشترك المجتمعان أيضاً في استخدام عنصر الهلال والنجوم بقوة مستمدة أيضاً من الطبيعة والمبرودات التاريخية، هذا بجانب الأشكال المربعة والمستطيلة والأسطوانية والزخارف التي تعتمد على المحاور التصيلية، والتي استوحاها الفنان للنوبي من العقيدة الدينية المسيحية، أما الفنان السيوي فاستوحاها واستمدتها من الفنون الأخرى والتأثيرات الخارجية والتي استطاعت الباحثة الحصول إلى بعض منها، من خلال رصد للحلى المشابهة في المجتمعات المجاورة، كان هناك أيضاً تشابه في عناصر أخرى بين كل من المجتمع السيوي والنوبي مثل: الخلعة، والتي استخدمت بشكل قوي في الزخرفة الداخلية على الحلى، والتي لاحظت الباحثة استخدامها بشكل كامل في الحلى السيوي والاكتفاء باستخدام صبغ الدخول فقط من زخرفة الحلى للنوبية.

أيضاً تشابهت العناصر للزخرفية الآدمية والحيوانية في كل من سيوة والنوبة المتصلة في أشكال وتكوينات زخرفية تمثل العين والكف والسمكة، وهذا يرجع في المقام الأول إلى المعتقدات الشعبية والسحرية والتي كانت من أهم الأشياء التي تأثرت بها أشكال وزخرفة التصاميم في الحلى في سيوة والنوبة.

وتحدثنا الباحثة رباب سالم عن الدور المهم الذي لعبته الحلى في حياة السيدات بواحة سيوة. ويصفه أحد الموضوعات الثقافية التي حافظت على وجودها وتأثيرها البالغ إلى زمن قريب، والذي يعمل في حرص جميع السيدات في الواحة على اقتنائها لأهمية الدور الذي تلعبه في حياتهن.

فقول الباحثة: (جاء للعرض لهذا الموضوع من موضوعات الثقافية العادبة باعتباره حالة إبداعية شديدة التميز نراها بوضوح في هذا الإنتاج المتنوع من الحلى القطنية ، والذي تركه لنا فنان تلقائياً إن جاز أن نطلق عليه هذا التعبير، استلهم البيئة في إبداع وحداث زخرفية شيزت بها سيوة عن غيرها.. هذا الفنان هو «قباقيب» الذي يعتبر أول مصمم ومصنع للحلى في بواحة سيوة، والاسم الأصلي له هو «السودسي» ورجع شهرته به «قباقيب» إلى الصوت الذي يصدره الطرق على القطن في أثناء تصميمها.. بدأ هذا الفنان في تصميم القطنية بعد نزوح أهل سيوة من «شالي غادي» وتوسيعهم أفقياً في باقي الواحة.

كان «قباقيب» يأتي بخام القطنية عن طريق سهر العملات القطنية المتداولة في هذا الوقت، وكانت أدواته بسيطة للغاية فهي عبارة عن مجموعة من الأقلام المعدنية كان يقوم بدهنها حسبما يراهي له من خلال الطرق على هذه الأقلام؛ لذلك فإن أسلوبه الفني جاء بسيطاً معتمداً على الحفر على القطنية باستخدام (الطرق) .

ثم انتقلت الباحثة للحديث عن الحلى وعلاقتها بمجريات حياة المرأة السيوية والذي تضمن علاقة الحلى بالفروق الطبقة وروية المرأة السيوية الخاصة للزينة، كذلك علاقتها بالندرج في السن.

كما قامت الباحثة بعمل دراسة وإلقاء عن طريقة تصميغه ومختلف المراحل التي يمر بها.

٢- الأولى للفخارية: والتي تعددت أنواعها لتتناسب مع الوظيفة التي تؤديها من عجن، وطهي، وحفظ مختلف أنواع الطعام والمياه، وحفظ وتكثير الزيوت.

وقد تراجع استخدام هذه الأولى في وقتنا الحالي لاستبدال بالأواني المصنوعة من الألمومنيوم أو البلاستيك.

ويتناول الموضوع الثاني أعمال الفخوس والذي مازال بعض منتجاته مستخدماً إلى الآن، واستبدل البعض الآخر. وقد قامت الدراسة بتناول كيفية إعداد الزخرف وتجهيزه، ثم طريقة تصميغه، والتي انقسمت إلى شقين تبعاً للفرض الوظيفي من استخدامها:

١- الطريقة الأولى: والتي يتم فيها تصغير الزخرف ثم تجميعه حسب الشكل المراد من حصر أو أشكال مختلفة من «الفن».

٢- الطريقة الثانية: وتقوم على لف الزخرف حول ما يعرف باسم «الزوايا» الذي يصنع من سباطة البلع بطريقة تيسر تشكيلها على هيئة الأواني تستخدم في حفظ مختلف الأغراض كالخبز والحبوب والفضة. وتشكيل المكابيل بأحجامها المختلفة.

وتكم زخرفة هذه الأعمال إما بالفخوس الملون أو بإضافة الخيوط الصوفية أو الحريرية إلى جانب إضافة قطع من الجاد الأحمر، والتي تم إسبندالها بقطع من القماش الأحمر).

وتحدثت الباحثة عن ياسمين ثروت وشيرمين إبراهيم عن شكل العمارة السورية وما تتكون. فبدأت الباحثة بشيرمين إبراهيم بمقدمة عن سبورة، وعمارها قديماً وحديثاً من خلال طرز معمارية أربعة خاصة بالعمارة السورية مرت بها على مدى الأيام. فقول: «أما الطراز الأول، فهو المباني الخاصة بمدينة «شارولي» غالي، للمدينة القديمة للسوريين، والتي قد بنيت على هضبة في الواحة، وكانت مبنية على أرض صخرية.

أما الطراز الثاني، فهي المباني المحيطة بـ «شارولي» غالي، وكانت هي البداية التي تشجع فيها أهل الواحة للنزوح للأرض السهلة، فزادت مساحة المباني بعد أن كانت المباني في «شارولي» غالي، مساحتها محدودة على حسب مساحة رقعة الأرض التي تبني عليها.

أما الطراز الثالث، فهو البيوت السورية التي أنشئت في الواحة عام ١٩٠٠م، وزاد نزوح أهل الواحة إليها واستقروا فيها.

أما الطراز الرابع: فهو البيوت السورية الحديثة والتي بليت بـ «الخرسانة» بدلاً من أحجار الكركشيف - أحجار يأتي بها من الملاحات - ولكلهم احتفظوا بالتقسيمات الداخلية للمبنى السوري (والواجهة السورية).

كذلك مصادر الكه الهائل من الفضة السورية والذي بلغ حصة الفاتحة منه من ٥: ٨ كيلو جرامات من الفضة، كذلك كيفية توزيع هذا الكم بين الأبناء وما الذي يورث منه.

ثم تحولت الباحثة بالحديث إلى تصنيف وتقسيم الحلى الفضية من خلال استعمال المرأة السورية لها إلى: حلى خاصة بالرأس - حلى خاصة لتزيين الشعر - حلى خاصة بالأيدي والأرجل ... وغيرها.

وتناولت كذلك الأسلوب الفني لتصميم الفضة السورية في قرارة تشكيلي من واقع قطع الحلى نفسها.

وكيف أن «قباب» قد استلهم عناصر من البيئة المحيطة في تشكيل هذا المعدن.

وأخيراً تناولت الباحثة أهم الاستخدامات للحلى في مناسبات اجتماعية، ومدى ارتباط ذلك بالممارسات الاعتقادية الخاصة بذلك من عادات الزواج، ومولد الأطفال، وتأخر الإنجاب عند المرأة ... وغيرها.

وفي نهاية الندوة أكدت الباحثة أن ما خلفه الفنان «قباب» هو تراث فني مليء بالرمز ومصلح بقيم المجتمع الفكري والذي حفظته ذاكرة الأجيال ليتناقلوه عبر دروب الأيام.

وجاءت الندوة الثانية ليُطرح من خلالها الوحدات الزخرفية الخاصة بالعمارة السورية والسكن السوري، فتناولت الباحثة هيئة الله الأمجد موضوعين مهمين من الثقافة الشعبية لدى أهل واحة سبورة: فقد أهتمت بالصناعات التقليدية أو حرفية الفخار والخصوس. ويقول الباحثة: «إنه على الرغم من الاختلاف الكبير فيما بين الخامين إلا أن الإنسان السوري استطاع أن يوظف ما لديه في الطبيعة لتسور أمور حياته كما يدرأه له.

(وفي هذا قد تم تناول الموضوع الأول والمرتبط بأعمال الفخار، وذلك من خلال بعض النقاط التي نجملها فيما يلي:

- الخصائص المختلفة من الطينة التي يمكن تصنيغها وخصائص كلا منها وأماكن تواجدها، وإن تفتت جميعاً في أنها من «ترية الغيط» أي الحقول.

- ثم كيفية إعداد هذه الطينة حتى يتم تشكيلها في وضع متجهها؛ حيث يتم خلطها بالماء وإضافة بعض الأشياء التي تحمل على تماسك الطينة؛ مثل «قش الشعير» والذي يعرف بـ «الزوم»، أو إضافة كسر الأواني الفخارية القديمة، وقد تختلف نسبة الخلط وأنواعه تبعاً لشكل المنتج وطبيعته والوظيفة التي يؤديها في حياة الناس.

وتنقسم المنتجات الفخارية إلى فرعين رئيسيين هما:-

١- الطابقت: وهو الفرن الذي كان ومازال مستخدماً في الخبيز، متناولة في ذلك التسلسل التاريخي، حيث كانت ربات البيوت يقمن على تصنيغه منزلياً ليصبح حرفة تقوم بحملها بعض النساء المختصات.

ثم تأخذ الباحثة باسمين ثروت بناصية للقول، فتحدثنا عن الخاصات والأدوات الخاصة بالبناء السيوي ومراحل البناء والتقسيمات الداخلية للمبنى فتقول: (تحدثت أولاً عن الخاصات: فقد استخدم السيويون الخامات الطبيعية المحيطة بهم في الولاة، وهي من مميزات السيويين التي قاموا بها.

ومنها «حجر الكرشيف» الذي يأتي به من الملاحات الشرقية والغربية في سيرة وهو عبارة عن كتل صخرية وطينية «اتلخت ابوا» وتأتي من الأراضي الزراعية التي تبعد عن سيرة بخمسة كيلومترات، وهي تستخدم لبناء والمحارة؛ ففي حالة البناء يضاف عليها التبن ويخمر بالماء، أما في حالة أسحارة فيضاف عليها الرمل ويخمر بالماء ثم يتم استخدامها.

ومن الخامات أيضاً «جذوع الخلل» التي يتم استخدامها في التصوف.

وكذلك «حجر اللدبش» الذي بدأ استخدامه بعد زواج الأهالي إلى الولاة - الأرض السهلة -، ولقد استخدمه الأهالي، لأن أراضي الولاة كانت تحتوي على مياه جوفية، لذلك استخدم «حجر اللدبش» كأساس يتم وضعه تحت أرض المبنى بحوالي نصف متر إلى متر، ثم يتم البناء به فوق سطح الأرض بحوالي نصف متر إلى متر، وبعد ذلك يتم استكمال البناء بـ «حجر الكرشيف».

ويستخدم «حجر اللدبش» كأساس للمباني السيوية؛ لأنه يعمل الرطوبة والماء الجوفية.

ومن الخامات أيضاً «طينة الليادي»، وهي طينة تحتوي على الجير، وكانت تستخدم كدهان لمحوالط المباني ولكنها لم تعد تستخدم واستبدلت بالجير الأبيض، ويمكن تواجدها الأراضي الزراعية في منطقة تسمى «سیدی محمود» بقرية «أغورمی».

وبعد سرد الخامات يأتي الحديث عن الأدوات المستخدمة في البناء وهي:

١- الحجارى: وتستخدم لتقسيم الخلعة إلى نصفين.

٢- تجرأت: وتستخدم للتطيف وتسوية وجه الخلعة.

٣- طورية: وهي على شكل فأس تستخدم لتقليب الطينة.

٤- الذبورت: وهي التي تستخدم لكسر حجر الكرشيف.

٥- التمرعت: وهي أداة حديثة تستخدم في المحارة، وكانوا قديماً يستخدمون أيديهم بدلاً منها.

ثم تحدثت الباحثة عن مراحل البناء؛ فقد كانوا يبنيون بحجر الكرشيف - باستخدام الطينة - ثم يقومون بعملية المحارة، ثم بعمل التصفيف بجزوع الخلل، وفي نهاية اللدوة تكلمت الباحثة عن التقسيمات الداخلية للمبنى السيوي فتقول: (بعد دخولي إلى المبنى تبعد الدور الأرضي «سطح ندی» وبه غرفة صغيرة تدعى «المطلولة» يتم فيها استقبال الضيوف. وعلى يمين المطلولة

باب يدخله إلى «المروعة»، وهي غرفة أضيفت بعد استقرارهم في الولاة، ولها باب خارجي يمكن أن يدخل منه الضيوف مباشرة من الخارج، وهي مكان مثل: مجلس يقعد فيه الرجال. وعندما تكون في المطلولة تجد أمامك ممر صغير به سلم يؤدي بك إلى الدور الثاني ويدعى «سطح تمس» وهو ممر محاط به غرف النوم وغرفة الشتاء.

ثم الدور الثالث، ويوجد فيه السطح «سطح نديج»، والمطبخ «اسلطن إطلابت» والحمام (الخور).

وكان الحوار في الندوة الثالثة حول دراسة القوانين العرفية التي تحكم المجتمع السيوي وذلك من خلال ما قامت به الباحثتان هناك أوشالة وأسامة عبدالخالق بعمل دراسة حول هذا الموضوع واستنتجت من خلال دراستيهما مدى احترام أفراد المجتمع السيوي والتزامهم بتلك القوانين وعلى رأس ذلك القانون باختيار شيخ القبيلة.

كما قامت الباحثتان بدراسة العادات الخاصة بالزواج في «ولاة سيوة» والأعياد المرتبطة بها مثل: عيد السباحة، وعيد المولد النبوي الشريف، حيث يقوم العريس باختيار عروسه في أحدهما - وليس ذلك شرطاً - ومن ثم يخبر أسرته لتبدأ المراسم انفضية للعريس، حيث تبدأ العريس في الإعداد لجهازها - شوارها - والذي كانت الأم قد بدأت بتجميعه منذ صغرها، ويتعاون في ذلك أفراد الأسرة من النساء والصديقات والهارات.

لتبدأ مراسم العرس منذ العلة - الليلة التي تسبق ليلة الزفاف - وتكون العلة لكلا العروسين، في احتفالية غنائية جميلة يشترك فيها الجميع، ومن ثم تحصل العروس ليلاً إلى عريسها.

وفي اليوم التالي «الصباحية» تغطي أسرة العريس من النساء والهارات وصديقات العروس بالعروسة، ويخرج العريس منذ الصباح الباكر مع أصدقائه إلى الحقول، ولا يرى والده لمدة ثلاثة أيام.. وتقوم أسرة العريس بالتعاون مع الجيران بعمل وليمة كبيرة يدعى إليها الجميع.

وفي اليوم الثالث تكون احتفالية خاصة بالعروس، حيث يفصل فيها قديمي العروس، وقرتبط هذه الأيام بأزياء معينة ترتديها، ويسمى هذا اليوم بـ «عراك توشكا».

وفي اليوم السابع، تقوم والدة العروس وقرباتها من النساء بزيارة ابنتهن - وذلك لأول مرة منذ الزفاف - ويسمى هذا اليوم بـ «يوم الشماعة» أي الوحشة - وقد تكرر هذه الزيارة مرة أخرى بعد أسبوع ثان أو أكثر.

واستلزمت هذه الدراسة رصد الأزياء المرتبطة بهذه الأيام، ورصد الأغاني المرتبطة بها.

وبعد هذا العرض المختص في التراث الشعبي السيوي يتضح مدى ما يمكن الإحاطة والحفاظ عليه من خلال تميزه وعدم التغريب فيه بالإحمال أو طيه في عالم النسيان.

استلهم المأثورات الشعبية

فى الدراما المسرحية

متابعة: وائل السمرى

جمع وتكوين وتوظيف واستلهم وإحياء التراث الثقافى غير المادى، الذى يضم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية، التى تقف كحائط صد لكل الهجمات التى يتعرض لها الشعب المصرى سواء من الناحية الفكرية، أو السياسية، أو الاجتماعية.

وقد منحت المنصة كلا من الأستاذة رأفت الدويرى، والأستاذ إبراهيم حلمى، والأستاذ الدكتور الفنان أحمد حلوة، والأستاذ الدكتور المبدع سامح مهران. واستهل الأستاذة رأفت الدويرى كلامه قائلاً: «إن فى بداية القرن العشرين وربما قبل ذلك تأسست فى أوروبا مراكز للفنون الشعبية، وقد أنشأت بغرض تجميع تلك الموروثات ودراستها وتبويبها لتكون عوناً ونخيراً للباحثين والمبدعين والمهتمين على حد سواء، وقد أكدت الأبحاث العلمية الفولكلورية أن لكل شعب ما يميز شخصيته وهويته الحضارية، وعلى الرغم من تعدد تلك المميزات الشخصية للشعوب فيما بينها إلا أن هناك خيطاً وهمياً يربط بينها، ربما يكون ذلك الخيط هو نقطة التلاقى الإنسانى التى تعتبر الطريق السحرى للعالمية، فكما غاصت الرؤية فى العملية كلما مهدت الطريق نحو العالمية.

ودلل على ذلك باللمحة المسرحية التى شهدتها أيرلندا، والتى نشأت كرد فعل لمحاولة الإنجليز سلب تاريخهم أى

ولو فضحت تحت جند أى فلاح مصرى؛ لتجدد حكمة سبعة آلاف سنة، تلك المقولة التى أوردتها توفيق الحكيم فى «عودة الروح»، أكدها الدكتور أحمد مرسى فى بداية كلمته أثناء إدارته للدورة «استلهم المأثورات الشعبية فى الدراما المسرحية»، تلك الندوة التى امتازت بالتنوع والخراء والجاذبية، سواء من قبل المنصة أو من قبل الحضور، وأكدت على ما يتمتع به الإنسان المصرى من عمق وأصاله ووعى سواء كان مثقفاً متخصصاً، أو إنساناً بسيطاً، يمشى وهو لا يدرك أن على كتفيه كل هذا التراث الثقيل الجميل.

وفى بداية الندوة، أشار الأستاذ الدكتور أحمد مرسى إلى أن قضية استلهم الموروث فى الأجناس الأدبية بوجه عام، والدراما المسرحية بوجه خاص، قضية قديمة وعميقة فى آن، فبعض تلك الاستلهامات قد انحاز للشكل والبعض الآخر قد انحاز للمضمون، وكلاهما يحاول إعادة توظيف الموروث بناء على ما يملئه السياق الثقافى والسياسى والاجتماعى والحضارى، وهكذا يعتبر الموروث الشعبى واستلهامه المرأة التى يرى المبدع فيها عصره ويحلم به سواء فى الماضى أو فى الحاضر، وكان كل نقمة يصدر بها النأى هى دليل على ترجمته وحينه للشجرة التى أقتلع منها. ومن هنا، جاءت أهمية

وثقافتهم، فما كان منهم - الأيرلنديون - إلا أنهم جمعوا تراثهم الشعبي واستلهموه في أعمالهم الإبداعية المسرحية؛ التي أكتسبت المسرح الأيرلندي نكهته الخاصة ورويته المتميزة. فعندما تقرا مسرحية بالإنجليزية ولا تعرف كاتبها، فإنك تستطيع أن تتبين إن كان كاتبها أيرلندي أم لا، وذلك بحكم توغل الموروث الشعبي الخاص بهم في أعمالهم المسرحية.

ثم تسائل عن كيفية تعامل المبدع المصري مع موروثه الشعبي أو الزرسمي، وهل يكفي أن يتم مسرحية عنصر من الموروث ثم إسقاطه على الواقع المعاش؟! ثم أجاب بقوله: المبدع الحقيقي هو الذي يتحاور مع الموروث وليس بالضرورة أن يكون ذلك الحوار من جانب واحد - أي من جانب الموروث - الذي يعلى أفكاره ومعتقداته على المبدع، بل لابد أن يتمتع ذلك الحوار بالشد والجذب، والاحترام حيناً والاحتدام حيناً والتمثال حيناً آخر، مؤكداً على أهمية الحرية في التعامل مع ذلك الموروث الذي لا يكفى توظيفه فقط، بل يجب إعادة اكتشافه بيدا عن الغيبات والمسلقات ومن ثم إعادة إنتاجه.

أما الأستاذ إبراهيم حلمي، فقد أثر أن يتناول فكرة استلهم الموروث بشكل تطبيقي على أعمال الكاتب والمبدع الراحل «فاروق خورشيد»، وأوضح أن الموروث الشعبي يظهر جلياً في أعمال الراحل بل يعتبر هو العين التي كان يفتخر منها على الدنيا، ومن الموروث قد استقى معظم أفكاره ومقترحاته الفنية في أعماله المسرحية، وقد أهتم بالقضايا الإنسانية مثل قضية الحرية وقد تناولها في مسرحية «أيوب»، وسيطرت عليه فكرة الإرادة التي يمتسرها المحرك الذي يولد الحرية ورأى أن الحرية لا تعطى وإنما تأخذ وتتدرج. والحرية عنده هي نفس طليق وعين لا ترتد، وركبتان لا ترتعشان، كما تناول شخصية للسادة العبيد والعبيد السادة التي تمثل منطقة وسطى بين الحرية والعبودية.

كما ظهرت فكرة الصراع بين الخير والشر وتغلب الأثر على الثاني تلك التهمة الأثرية في الأدب الشعبي، وكذلك ظهرت فكرة انعزال الحاكم عن الرعية وأثر ذلك السلبي على التفاعل السياسي والاجتماعي، كما انتقل للقضايا الاجتماعية الدقيقة كقضية «الثأر» التي حولها من الثأر الفردي إلى الثأر الجماعي مستفكراً بذلك الجانب الموروث في الشعب المصري من اعتقاد راسخ بضرورة الثأر، ولكنه حولته إلى الثأر الإيجابي البناء - أي ثأر الأمة - بدلاً من الثأر الممقت للمجتمع.

ثم أوضح أن الدافع الرئيسي الذي استجاب له «فاروق خورشيد» في استلهمه للموروث هو عام ١٩٦٧م وما حمله من انكسار للحلم ونكسة للحكم، وكأنه بذلك تمثل روح الفنان الشعبي القديم الذي كان يبدع حكايته كرد فعل للغزو المتواصل الذي كان يتعرض له العالم العربي والإسلامي ولأسما في وقت الحملات الصليبية.

وفي اللقاءات إلى حرفة اللب مع الموروث ومدى استفادة خورشيد من الموروث في تكوينه الكتابية المسرحية، أشار إلى أنه أدار زمينة الحدث في المسرحيات بوسيلتين هما: المزج بين الماضي والحاضر، أو الرجوع إلى الماضي «الفلاش باك»، واتضح ذلك في مسرحية «حديقة المر» التي جعل فيها شخصية أيوب التاريخية تظهر بملابسها المناسبة لعصرها في حجرة صالون حديثة.

ثم أوضح أن كل تلك المؤثرات والمدخلات الثقافية سواء من ناحية الشكل أو المضمون التي استلهمها خورشيد في مسرحياته لهى أكبر دليل على ثراء الموروث الشعبي بكل جوانبه؛ لأن ذلك الموروث يعبر عن الروح الأبدية التي تجسد في الفنان الشعبي، ذلك الفنان الذي عبر عن لحظة امتزج فيها المستوى بالماضي والأسطوري بالماضي.

أما الفنان والدكتور: أحمد حلاوة، فقد أشار إلى أن استلهم الموروث الشعبي أمر في غاية الأهمية والجمالية. وانطلاقاً من هذا المفهوم، جاء اهتمامه بالموروث في معظم مسرحياته التي أعدها وأخرجها، وكان آخرها مسرحية «حارة عم نجيب» التي ضمن فيها تيمة «حارة الشعبية لأديب نوبل» «نجيب محفوظ»، وقد عرضت تلك المسرحية على خشبة مسرح الطليعة ومملت مصر في المهرجان التجريبي الذي يقام بالقاهرة، وقد اعتمدت على المزج بين أداء الأشخاص - أبطال المسرحية - وأداء العرائس المكملة للرؤية الشعبية لتلك المسرحية، كما استلحت بعض الأصوات من خارج المسرح لتقوم بشكل ما بدور «الراوي».

ثم أضاف: إن هناك بعض النصوص التي تعاملت مع الموروث بجديّة واحترام، مثل إبداعات عبد الرحمن الشافعي ويسرى الجندى وأبو العلا سلاموني، ولكن في التنفيذ قد اتخذت من الشكل الغربي للمسرح قالباً لها مما أدى إلى عدم انسجام المشاهد مع العرض لتضارب الرؤى المسرحية.

الشكل ما هو إلا مضمون تشكّل، وجاء ذلك في عنصر الحكراتى كما في مسرح بعد الله ونوس، الذى اعتمد على تكريس السلطة تضاهى سلطة السلطة.

وأضاف قائلاً: إن الهيرة تتحقق بفعل التفاعل، فلا وجود للشخصية الخاصة على الإطلاق، ومن هنا تأتى أهمية التجريب الذى لا يعتمد على الشكل فقط، فالتجريب يعنى عدم الاعتراف بالقيم المسبقة قبل وضعها فى مختبر تجريبى ثم بعد ذلك تعتمد قيمتها من فعل التجريب ذاته، أما الحداثة وقد أصبحت كلمة سيئة السمعة ولا أعرف لماذا؟! فهي تبدأ من الفصل بين الحقول المعرفية؛ فكل حقول له أدواته ونظرياته التى قد لا تصلح لغيره من الحقول، ولا تعنى الحداثة نفى الموروث تماماً لكنها قائمة على الانقفاء، ثم أضاف أن القطيعة مع التراث لا تأتى إلا بعد الدراسة المتأنية، لكننا حتى الآن لم ندرس تراثنا بالشكل الكافى، ولم نجعله، فكيف تكون القطيعة مع شيء غير مكتشف كاملاً حتى الآن؟!

ثم ضرب مثلاً ناجحاً - من وجهة نظره - للتعامل مع الموروث، وذلك فى مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار اللذين اسلهما الموروث بدينامية عصرهما، وكذلك حدث مع معظم المبدعين العالميين أمثال شكسبير وموليير ويوريديوس الذين تعاملوا مع موروثهم بحكمة وفنية عالىين فثالوا الخلود.

ثم تحدث الدكتور والمبدع سامح مهران الذى أكد على التمازج بين الموروث قائلًا: إن استخدام الغرب لتراثهم يميز بشيء غاية فى الأهمية وهو ازدواج الهدف من المصطلح الواحد والمعنى الواحد، فحينما يستخدم الغرب أسطورة ما بغرض التطهير فإنه يقصد فى بادئ الأمر تطهير النفس الإنسانية، لكن ذلك لا ينفى فكرة التطهير من الأسطورة ذاتها؛ وذلك على طريقة «داونى» التى كانت هى الداء، فمثلاً الكورس فى ثلاثية الأورست يحرصون البطل على الثأر، ولكن الدراما تسيطر نحو المحكمة، أما الكتاب العرب فقد استخدموا التراث كوعاء يملونه بمضمون، مع الأخذ فى الاعتبار بأن





الشعبيات : عالم الفنان على دسوقي

فاطمة حسن

الاستمرار في الإنتاج الفني وموازنة ذلك الدعم الذي وفرته له
ملحة التفرغ التي حصل عليها.

غير أن الفنان على دسوقي ظل حتى بعد انقضاء ملحة
التفرغ مشاركاً على دراسة تلك الملامح التي تعتبر تسجيلات
لحقة تاريخية في تاريخ المجتمع المصري نواكه بعد قليل أن
تخفى وتظهر مكانها طائفة جديدة من العادات والتقاليد
الشعبية الأحدث عهداً والأكثر تمشياً مع المسار الحضاري
المعاصر.

ولذلك، تعتبر دراسات الفنان على دسوقي لتلك الحقبة
الانتقالية التي سجل فيها ملامح أحياء، ربما امتد إليها عمران
المدينة الصاخبة المعاصرة بعد سنوات قلائل. لذلك كانت تلك
التسجيلات بمثابة صفحات من تاريخ تلك العادات والتقاليد
الشعبية القائمة في مصر، وسواء سجل الفنان على دسوقي تلك
اللامح المألوفة عند الشعبيين بفرشاته على لوحات زيتية أو
سجلها على القماش بطريقة (الباتيك)، فإن تلك التسجيلات لا
يمكن إنكار ما تحققة من أهداف تجمع ما بين الجانبين الفني
والتاريخي، حيث تعدر تسجيلات فنية صادقة من ملامح
الحياة الشعبية في مصر.

ولقد تسنى للفنان عن طريق المشاهدة وموازنة تلك
المشكلات الفنية التي وضعها نصب عينيه أن يفهم الكثير من
تلك الأسس المقيمة للفنون الشعبية والمحلية.

● عرف الفنان «على دسوقي» من خلال تجربته الفنية
التي امتدت لأكثر من خمسة وأربعين عاماً بأسلوبه الفني
شديد التميز وموضوعاته وثيقة الصلة بالبيئة والتراث تأخذنا
أصماله إلى عالم الأسطورة والحدوتة للشعبية والمادات والتقاليد
والمظاهر المختلفة للثقافة الشعبية المصرية.

● يقول الأستاذ سعد الخادم في تقديمه لمعرض الفنان
على دسوقي العاشر والذي أقيم عام ١٩٧٥ بالمركز الثقافي
السرفيقي بالقاهرة تحت عنوان: الحياة المصرية ١٩٦٤ -
١٩٧٤:

«لقد بدأ الفنان «على دسوقي» نشاطه الفني منذ عشرين
عاماً تقريباً. أقام أول معرض له عام ١٩٦٣، وتميزت أعماله
منذ بدايتها بطابع يستلهم مصادره من الحياة الشعبية الصميمة
في مصر.

ولعل اهتمام الفنان بطابع وخصال الرجل الشعبي سواء
كان ذلك في حياته الأسرية أو أثناء عمله كان من أسباب
حصوله على ملحة التفرغ من قبل وزارة الثقافة في مصر
والتي استمرت مدة ثلاث سنوات متتالية، وذلك لتمكينه من
زيادة تفهمه لتلك النواحي البيئية التي كان لزاماً أن يستهدف
دراساتها أن يجد وفرة من الوقت فضلاً عن الدعم الذي يكفل

فإنذا كنا اليوم نتذوق ذلك الحس المرفف في أعماله، فإنما ننذوقه في قيمته التشكيلية المرففة ولاستناد الفنان إلى ذلك التقويم الذي يعتبر أقرب إلى وجدان هذا الشعب، حيث تتضح من خلال متابعة الأطوار التي مر بها هذا الفنان شواهد على التمسك بطابع يختلف عن تلك الطفرات الرقيدية التي يجذب حذرنا البعض في سعيهم لملاحقة ركب التغيير والتجديد دون إدراكهم أنه قد يمتص البعض أحياناً عن طريق تفهمهم لأسلوب بيئية صادقة حتى في محيط الحياة الشعبية إنه يمكن الارتقاء وملاحقة الركب الفني،

سعد الخادم

● في عام ١٩٦٣، أقام الفنان على نسوقي أول معرض خاص لأعماله بتأجيله القاهرة ضم المعرض خمس عشرة لوحة من التصوير الزيتي والألوان المائية والقلم الرصاص، تدور كلها حول موضوع واحد هو أطفال السيرك الذين يكسبون الكفاف من عرض حركاتهم وألعابهم على رواد المقاهي وهو سيرك الحارة الفقير الذي يأتي إلى مشاهديه في المناسبات العامة كالموالد والأعياد، وقد قدم الأطفال في حركاتهم البهلوانية من خلال هارمونية من الألوان الرمادية وبدأ عليهم الحزن والتشوش، وفي هذا المعرض أفتنى متحف الفن الحديث لرحتي من أعماله انتقها لجنة رفيعة المستوى من بين أعضائها المفكر الفنان، حامد سيد، المهندس حسن فحى، صاحب كتاب «صناعة الفقراء» والفنان الراحل «راغب عياد»، وقد كتبت مقدمة هذا المعرض الفنان الكبير «عبد السلام الشريف».

● في عام ١٩٦٤، قدم الفنان على نسوقي، معرضه الثاني «نساء شعبيات» قدم فيه رؤيته للناس والحياة الشعبية في أحياء القاهرة القديمة وما تزرخ به من نماذج وصور مثل لوحة «بائعة البخور»، «مقهى شهى»، «ليلة الحنة»، «السبوح»، «قارئة الكف»، «صندوق الدنيا».

قدمت في هذا المعرض عالم الحارة المصرية التي تعيش في وجداني فقد ولدت في حي الأزهر بالقاهرة في مارس ١٩٣٧، وعشت فيه جو الطقوس والشعائر الدينية ومظاهر مختلفة للمعادات والتقاليد الشعبية وجو الأسطورة والعواديت، وروح حي يزحم بالناس ويعيشون في تلاحق وارتباط شديد، عشت فيه جو عريات الكارو وصناعة الخيامية والخطارين والنقائين والنحاسين والصاغة والجامع الأزهر وسيدنا الحسين.

وكان أيضاً مرسى بوكالة الغورى منذ عام ١٩٦١ وكلما وقفت أرسم أمام الحامل تواجهنى من خلال الشفوية متذنته

النشامخة التي تنف من حولها ألف ملتذة أخرى بالقاهرة العريقة ولقد عشت مراحل طفولتي الأولى في أجواء العمارة الإسلامية في منطقة الأزهر والحسين والغورية حيث جامع ووكالة الغورى وجامع أبو الذهب، وباب زويلة وجامع المؤيد وقصر بشتاك وبمبيل كتحدا ومسجد قلاوون وجامع الأقمر والمسافر خانة وبيت القاضي، وقد تعلمت في مدرسة الجديرة بجوار حارة الروم الشهيرة، وكان يتوسط ميدان سيدنا الحسين نافورة كبيرة يحيط بها سور عريض من زخارف إسلامية مميزة يجلس حوله زوار سيدنا الحسين ومريده من أهل المنطقة في الصيف للاستمتاع بالنسمات الباردة، ويطوف عليهم بالنوع العرقسوس المثلج والمياه المعطرة برائحة المزهرة في أكواب فضية لها زخارف بالغة الدقة.

أعتقد أنه ما زالت تعيش بداخلي مشاهد من مقهى «الفيشاوى» القديم أشهر مقاهي الحسين ومقهى المجازين خلف مسجد الحسين والنحاسين ومحلات بيع أدوات المقاهي الشعبية ويجرارها محلات لبيع السبوح، وما زالت أتذكر قارئة الكف وكانت ترتدى ثلث ملابس بيضاء ناصعة وعدد كبير من السبوح بألوان وأشكال مختلفة ولها عيون دامعة، وتليس في يديها خواتم كبيرة من الفضة في هذه المقاهي وفي ليالي رمضان كانت تقام المذاع النبوية وشاعر الرماية الذي يظل يحكى قصص البطولة والشجاعة العربية لعتدرة بن شداد والزنايت خليفة والسيرة الهلالية وخضرنة الشرفية حتى وقت السحور عندئذ يفض الجميع من حوله للقيام للسحور وصلاة الفجر، في هذا المعرض قدمت لوحة «صندوق الدنيا ١٩٦٣» التي أتذكر معها الصندوق السحري وصورة الملونة التي لا تزال عالقة بذاكرتي حتى الآن لقصص وأساطير خيالية كنت أشاهدها وأستقافى من الأطفال في ذلك الصندوق الخشبي ونحن جالسون على دكة خشبية قديمة نشاهد هذه الصور من خلال دائرة زجاجية نجد فيها السحر والخيال والجمال. وفي لورحى «دعرة غزل البانات»، «دعرة حمص الشام» ١٩٦٣، قدمت ما ترسب في ذاكرتي من أجواء العريات الخشبية الملونة برسومات شعبية جميلة تزرخ بأشكال ورسومات من المربعات والمثلثات والأحجية بألوان متألفة من الأحمر والأصفر والأزرق تحمل الكثير من الموثيقات الشعبية مثل: العين والدعرة والسكة والهلل والكف.

كانت تُد في رسوم الفنان الشجى على جدران المنازل في مواسم الحج والعودة من الكعبة المشرفة والزخارف التي يزين بها الباعة عربات الكثرى وعربة البطاطا وعربة الفول.

الشعبيات: عالم الفنان على دسوقي



امرأة (حضر على الزجاج)



بنات الغورية



كحك العيد



عربية البطاطا



اثنين في المولد

مراكب على النيل

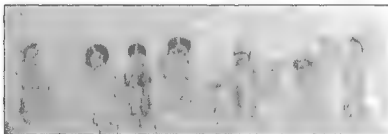
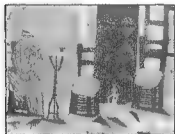




فارس المولد



عربية حمص الشام



السبوع



نماذج للمكايل

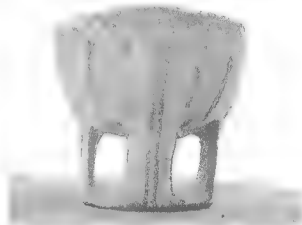


من وحدات تزيين طرحة العروس

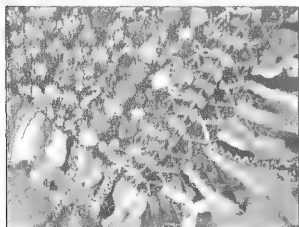
بعثة فنية إلى واحة سيوة



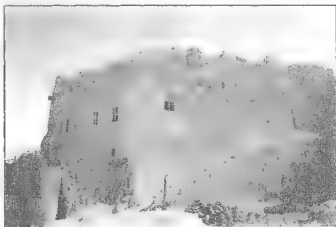
السمة في الحلي السيوية



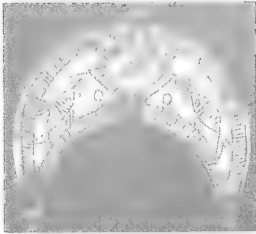
تيمجمرت لعمل الشاي



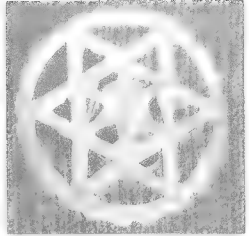
نموذج حديث للترقعت (طرحة العروس)



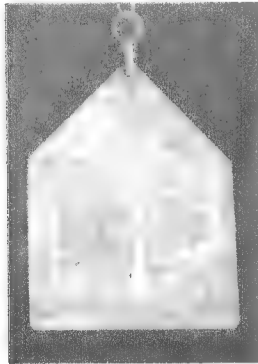
البيت السيوي القديم



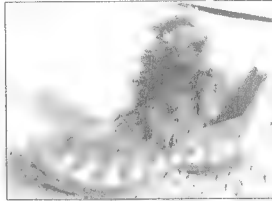
السمة في الحلى النوبى



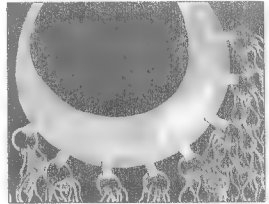
النجمة
السداسية
السيوية



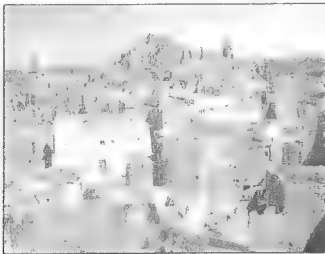
التيمنقت السيوى



حذاء العروس



هلال
العلائين
السيوى



هضبة شالى غادى



المساكن السيوية القديمة

من تذكارات ومطبوعات د. محمد رجب النجار



د. أحمد شمس الدين الحجاجي و د. شرف الدين التامس و د. عراء مهنا و د. محمد رجب النجار



د. محمد رجب النجار و أ. يوسف الشاروني و د. نبيلة إبراهيم و أ. مسعود شومان



أ. إتهال العسلي و أ. عز الدين نجيب و د. زهير رايح العطية و د. محمد رجب النجار



د. زهير رابح العطية و أ. عزة محمد عبدالعاطي و د. محمد رجب النجار

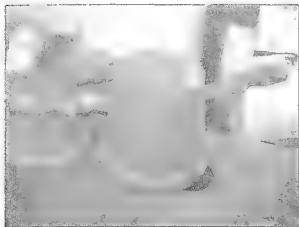


د. علاء عبدالهادي و د. محمد رجب النجار و أ. محروس أبو بكر

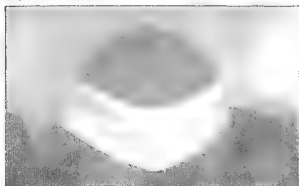


أسرة الدكتور محمد رجب النجار

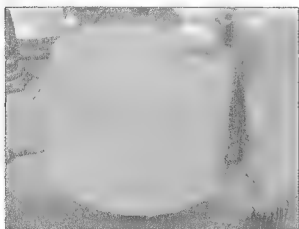




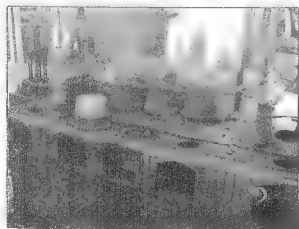
قالب للمكواة



عمامة



طريوش



وجاء



صناعة الطرايش حرفة تقليدية مصرية



مكبس للمكواة

وقد تأثرت كثيراً بالفن المصري القديم والرسوم الجدارية والمعابد الفرعونية، وكذلك الأيقونات القبطية لوجوه القديسين وكذلك الحلول التجريدية في الفن الإسلامي.

● كذلك حملت أعمال الفنان «علي دسوقي» في معارضه التالية أجواء الحارة المصرية، مثل لوحة «حفنية المياه» ١٩٦٩، «الطفل والنسبوع» ١٩٧٠، «الفتاة والمصباح» ١٩٧٣، «الحلوة قامت تجمن» ١٩٦٩ وهي مستوحاة من أغنية شهيرة للفنان سيد درويش.

● في كتاب «البحث عن ملامح قومية» ١٩٨٩، يقول عنه الناقد محمود بقشيش: «إن التعامل لأعمال الفنان على دسوقي منذ الستينيات حتى الآن يكشف أن أسناده الأول وربما الوحيد هو الحارة الشعبية المصرية. ونهض لهذا التناقض الحاد بين براءة العالم الذي يتجسد بلوحاته وبين خشونة الواقع، إن الفنان على دسوقي يعيش مع مغربلات عالمه بمنان مثير للدهشة فهو يقدم عالماً خائفاً يسم بالمساراة والأمان الدائم للجميع يحتمن للصغار والكبار والإنسان والحيوان والطير».

كانت الحارة المصرية وما زالت هي البطل لأعماله وما زالت شخصيتها ورموزها متسلطة على ذاكرته ثابتة لا تبدل ولا تتغير.. نلتقي بحارة على دسوقي الوديع الممسالة المرأة والطفل هما الحارة رغم ملامح الفقر البادية على الأطفال الذين لا يجدون من وسائل اللهو غير «أطواق العجل» يلهون بها عبر اللوحات، أما «المرأة» فهي الجمال البريء الضعيف وتخلو لوحاته من التوتر كما تخلو من الميل التكتيكية والتحريفات الصادقة فحريفاته تصب بالبساطة والسلاسة التي تقدر من رسوم الأطفال وهو لا ينشغل عادة بالتخطيط والتظليل وأغلب الظن أنه اختار لوحاته وسجل بها معالم الحارة تسجيلاً فطرياً، وقد سمع هذا المناخ بمولد «كلمة اسر» التي كانت بالنسبة له «الحارة المصرية» فنظروا إليها بعيني طفل بريء. وقد نلصق في لوحاته بعض الملامح القبطية في العين وبعض الملامح الإسلامية في التركيب المعمارية والفرعونية في وضوح العناصر الخشبي وطلاء المساحات أو في بعض التسميمات إلا أن «المنهج» النهائي يميز بخصوصية تنفذ إلى القلوب بيسر وتؤكد قدرته على اختيار ما يدايب طبيعة الموروث الفني.

● في عام ١٩٦٩ - ١٩٧٣، حصل الفنان على دسوقي على منحة التفرغ من وزارة الثقافة عن موضوع «العادات

والثقافات الشعبية» قام بالتجول في مرسى مطروح، الصحراء الغربية، الواحات، سواهاج، نجع حمادى، أسوان، النوبة. قدم بعدها لوحات «المعدية»، «مراكب في النيل»، «بيوت النوبة» ١٩٦٩، «الولد والمصرية» ١٩٦٩، «نساء على النيل» ١٩٧٠، «وفيات جبل الترس» ١٩٧١.

● يقول الناقد د. نعيم عطية في كتابه «لوحات تسر الخاطر» ١٩٨٧ في معرض حديثه عن هذه المرحلة: «لقد تكون الحياة خضرة شقية ولكن الفنان «علي دسوقي» عندما يركن إلى لوحاته فهو يبني بألوانه الوردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والفضراء عالماً تسوده السكينة والصفاء والتوازن وهو الذى يجعل العمل الفني من خلال نقائه أمول بقاءً وبساطة وصداً ولأن وجدت «الطبيعة» من خلال وجدان على دسوقي معبراً إلى لوحات «المعدية»، «القرنة»، «فتيات جبل الترس»، فإن الفنان في أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشراً بل هو يعتمد في هدوء مرسومه إلى عاملين من التذكر والاسترجاع لتلبية الأسرة ابتداءً، وتقوم هذه العملية أساساً على عمليات من الحذف والاقتصار على الانطباع الباقى وينمى من العمل التشكيلي القلق والتوتر الذى هو من شوائب العالم اليومي والذي يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عبات عالمه التشكيلي المصفى الذى هو عالم من «الراحة والذعة والمتعة» وربما كانت هذه أعلى هدية يقدمها الفنان لبني البشر».

● في عام ١٩٨٠، قدم الفنان على دسوقي أول معرض لأعماله من خلال فن «الباتيك» وهو يعتمد على الرسم بالشمع الساخن على الأقمشة القطنية البيضاء والأصباغ الملونة، فنجى الأجزاء المغطاة بالشمع على حالها ويغسل القماش بعد ذلك بالماء الساخن، فيزول الشمع وتبقى الزخارف الملونة وتكرر العملية بعد الألوان التي يحتاج إليها التصميم، وهو من الفنون التي تمارس بشكل شعبي في كل من الهند وباكستان والصين وبعض دول جنوب إفريقيا حيث يقومون باستخلاص الأصباغ من النباتات الطبيعية التي تتميز بطول البقاء يصوغون بها الرموز الشعبية المستمدة من معتقداتهم في شكل خطوط هندسية مبسطة ووحدات زخرفية.

والباتيك تزييه بموضوعات أعمال الفنان على دسوقي ألغة شديدة، فهو أقرب للتعبير عن الموضوع الشعبي، وتحس معه باللمس الإنساني والإحساس التلقائي المباشر. وفي ذلك يقول الناقد الدكتور «مختار العطار» في كتابه «رواد الفن وطلعة التطوير» ١٩٨٦ - الجزء الثاني:

«الرسم والتلوين بطريقة الباتيك على نسق اللوحات الزينية كأعمال فنية مستقلة ظاهرة حديثة عند الفنان على دسوقي لاقت نجاحاً مرموقاً في أوروبا، كان أول معارضته هناك عام ١٩٨١ في عاصمة ألمانيا الغربية لوحات تتخنى بجمال الريف وبساطة الأحياء الشعبية وأطفال الشارع والمقاهى البليدية. الطابع الخاص الذى يتسم به أسلوب الباتيك كان مناسباً لتلك الموضوعات وعاملاً مساعداً على بلورة الروح الشعبية الأمر الذى أضفى على التكوينات مزيداً من الحيوية والطاقة الكامنة، فالمساحات البيضاء تتكسر بخيوط لونية نتيجة لتكسر الشمع أثناء الصباغة وتظهر لمسات عفوية مستحبة نتيجة تسرب الألوان من حافة الشمع، وتتخذ الألوان مساحات صماء غير متدرجة تكسب اللوحة صفة التسطيح. يفرض أسلوب الباتيك على فناننا أن يتحلى بالصبر الجميل وأن يحتفظ بحالة الاغتراب الإبداعي لفترة طويلة فقد ينفذ اللوحة بسعة ألوان أو أكثر ويبدل جهداً مضيقاً في الإنجاز ولولا عشقه لفنه وأسلوبه لما شعر المتلقى بكل هذه الشاعرية والرفقة والدفة، خاصة وأنه رسام تشخيصي لا يعبث بالألوان ويلتصقها

على عواصفها، إننا نستطيع أن نتبين في تصوير «على دسوقي» كلاً من القيم الفنية المجردة والمضامين الإنسانية جنباً إلى جنب، فقد جمع بين قوة البناء الشكلي وإنسانية المضمون في ثوب شاعري رومانسي وعناصر واقعية تشخيصية تمهد طريق للتواصل مع المتلقى وتميزت لوحاته في الباتيك بما تميزت به لوحاته في التصوير الزيتي من إثارة وجاذبية وطاقة شبيهة بالتي تجدها في الأساطير وحكايات جنتي. ولو أننا جردنا اللوحة من معالم التكوين الشخصية، لأمكننا أن نكتشف البناء الفني الجميل الذى شيد عليه لوحاته التى لا يخطئ هويتها أحد فى أى عرض دولى هذا الطابع الفطري المثير، والجزر الأسطوري تنفرد به لوحات على دسوقي كأنها راحة ظليلة رطبة، وما زال الفنان على دسوقي يستخرج من عبادة التكريرات أحدث لوحاته تتنوع بين سوق البرسيم والترع تسعى على ضفافها أمشاط البطم والأوز والدجاج والقري واللذيل والمقهى البلدى والأطفال فى «نجم حمادى» يحملون أرواح قصب السكر وينتظرون على الطريق كأنهم فى «أحد السفف».



صناعة الطرابيش

حرفة تقليدية مصرية

عامر محمد الوراقى

الرسمى للناميز فى المدارس، وكان التلميذ لا يدخل المدرسة ولا يقف بين يدى أساتذته إلا وهو يرتدى الزى الرسمى، وإلا اعتبر مخالفاً للنظام المدرسى ومن خالفه يجب عليه إحضار ولى أمره لأخذ تعهد عليه بالآى يعود مرة أخرى لمخالفة للنظام المدرسى. كذلك الموظف لا يستطيع الدخول على مديره فى العمل إلا وهو يرتدى الزى الكامل والطربوش معاً.

إن، فالطربوش كان وسيلة احترام وأناقة فى الوقت نفسه، ويقول صاحب المحل: إن محمد على باشا رائد النهضة الصناعية الحديثة فى مصر أمر بإنشاء مصنع للطرابيش بمدينة فوه بمحافظة كفر الشيخ سنة ١٨٢٨ م وكانت خاماته تستورد من الخارج.

وابتداءً من عصر السلطان حسين بدأ مشروع القرش، وذلك بتجميع القروش من الشعب المصرى لعمل مصنع لصناعة خامة الطرابيش وسمى مصنع القرش، وأطلق على الشارع الذى يقع به المصنع بشارع مصنع الطرابيش بميدان الحلبى بالقرب من ميدان الجيش بالقاهرة.

وسأنا صاحب المحل عن مكونات خامات صناعة الطرابيش؛ فأجاب بأن مكوناته هى خامة الجوخ وخامة الخوص نظراً لوجود فتحات المسام اللازمة للتنوية، ويتم

من القاهرة التاريخية من شارع الغورية بالقرب من رحاب مسجد الغورى ومسجد المؤيد، ومن جوار بوابة المتولى، نشم رائحة عبق التاريخ المجيد فى هذه البقعة التى تتميز بالآثار الإسلامية النادرة والتى يمكن اعتبارها متحفاً يدخله الجميع مجاناً ويسمعهم بين جنباته.

رأينا محلاً وحيداً فى شارع الغورية وأزعم بأنه هو الوحيد الباقى لنا - إنه أحد المحلات التى تقوم على صناعة ورعاية الطرابيش، وهو محل الحاج أحمد الطرابيشي رحمه الله - الذى كان يتعامل مع مشايخ الأزهر ورجال الإفتاء وجميع العلماء - وهو المحل اليتيم فى هذا الشارع الذى يسج بالكثير من ورش الحرف والصناعات اليدوية التقليدية مثل الغمامة وهى الأكثر شيوعاً بالمنطقة.

يقول - صاحب المحل الملمى بالذكريات التاريخية والقارغ من المحتويات اللازمة لصناعة الطرابيش: صحيح أن أدوات صناعة الطرابيش الموجودة يطوها النصدأ نتيجة عدم الاستعمال. لكن المحل يحمل الذكريات التاريخية لفن صناعة الطرابيش المصرية الآن، والطربوش المصرى كان يعتبر وسيلة احترام وأناقة، ويقول أيضاً: إن الطربوش رجولة ومبادئ؛ لأن لابس الطربوش رجل محترم احتراماً لذاته وحظي كذلك باحترام الآخرين له، والطربوش كان من مكمالات الزى

تصنيع الطربوش من هذه المكونات حسب الشكل المطلوب، ويستغرق مدة صناعة الطربوش الواحد ثلاث ساعات كاملة .

أنواع الطرابيش

ويمتثلها عن أنواع الطرابيش فقال: يوجد الطربوش التركي والشامى والمغربي والمصري وهو أفصلهم، ويوجد طربوش العمامة للمشايخ ورجال الدين الإسلامى، والطربوش أصله تركى كما قال عالم وخبير الفولكلور الأستاذ صفوت كمال .

ويسأله هل تسمى رجوع لبس الطرابيش مرة أخرى؟ فأجاب: بلا، قلت: لماذا؟ قال: هل تستطيع أن ترجع الناس التي كانت ترتدى الطرابيش مرة أخرى؟

وقال ليس من أجل الزواج والازدهار مرة أخرى ولكن المحل مفتوح الآن للتعبير عن الذكري، وأنت شايف بأن المحل قاضى إلا من أثاثه القديم، صحيح أنا بدفع إيجار وكهرباء ومترائب ونظافة لكن أنا محبتر نفسى إننى الوحيد فى مصر الذى ما زال يحافظ على التراث المصرى القديم وأنا حامل أعباء هذه المهنة على كفى وعلى عاتقى، لقد جاءنى سائح أعجب بالمحل من فترة وعرض على أن أبيع له محلات المحل بالمبلغ الذى أريده وأطلبه، لكنى رفضته فى إحدى المتاحف التراثية بألمانيا، ولكنى رفضت يا سيدى لأننى لا أستطيع أن أبيع تراث بلدى ومن يبيع تراث بلده يعتبر باع بلده، والذى يبيع بلده لا يحق له الحياة فيها، ويعتبر الشيخ أحمد الصبايحى - زعيم حزب الأمة متعه الله بالصحة - هو الوحيد المحافظ على ارتداء الطربوش حتى الآن والذى يطلب بعودة الطربوش .

وسأله مرة أخرى عن السبب فى انقراض هذه المهنة، فقال: إنه فى سنة ١٩٦٢ صدر قرار بمنع ارتداء الطرابيش فى دواوين الحكومة والمصالح والموظفين ورجال الشرطة والجيش وفى المدارس، ومصدور هذا القرار يعتبر بداية عصر الانقراض، وقد تم عمل دعاية مكثفة ضد الطرابيش وللصالح أيضاً على لايسى هذه الطرابيش فى وسائل الإعلام المختلفة خاصة على صفحات الجرائد المتمثلة فى الكاريكاتير، وفى المسرحيات خاصة مسرحية «السكرتير الفنى» حتى يتبعد الشعب عن الطربوش لأنه أصبح وسيلة للترقية . فلماذا تم إلغاء ارتداء الطربوش؟

والطربوش لغة يتكون من مقطعين:

المقطع الأول: طر ومعناه نبت الشعر ومنه طر شارب الغلام: أى نبت شارب الغلام .

المقطع الثانى: بوش معناها القوم كثروا واختلطوا .

والطربوش معلى: هو غطاء للرأس يصنع من نسيج الصوف أو نحوه، وقد تلف عليه شال أبيض يقال عليه العمامة، وطرابيش جمع طربوش .

وقد جاء ذكر الطربوش فى الترقية على الموصنة فقالوا:

الموصنة بطربوش وزككه - والإصلاح بالتوب البفسه قسولوا السسة فى سسه - دى للبهده من صرفه تنز وقالوا:

يا سيدى دلنى بهشتيك - بالطربوش والجزمة لمستك واقعد بى فى السكة ومستك - وقسولولى العز عسر

وفى هذه الأبيات علينا أن ندرك بأن مهاجمة الكتاب للموصنة إنما هو فى الواقع كناية اتخذها لمهاجمة أعداء مصر ومن يعارضون مهمهم .

وقد جاء فى كتاب الأزياء الشعبية للأستاذ سعد الخادم بشأن بعض المادلات التى ارتبطت بالأزياء «بأن الرجال كانوا يلبسون الطربوش المغربى فى القرن التاسع عشر سنة ١٨٩٤ م بثلاثة أركان وتعممون عليه بشاش أبيض أو كشمير ومن تحت الطربوش الطاقية، وربما تحت الطاقية ورق لمصاحص العرق، وإذا تحرب الطربوش ينظفونه بالفرشاة ثم يبخونه بالماء، ويمطقونه ويمسونه تحت المراتب وله زر أزرق أو أسود مصنوع من الحرير الخام» .

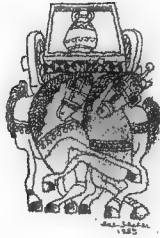
وتقول فتحة طريف الباحثة الفولكلورية: بأن الحرير فى هذا الوقت كانوا يلبسون على رءوسهم طربوشاً دندوشياً أى مدندش، والخندورة فيهم كانت تكبر زر الطربوش لغاية ستين درهم - خلاصة وأن اللز كان يوزن بالدرهم - وتربط عليه منديل كبيراً له حواش من الجانبين .

وتقول الباحثة: بأن هناك أنواع عدة من الطرابيش فمنه الطويل ومنه القصير، وقد كان هناك عدة أنواع أخرى للشيوخ ورجال الدين الإسلامى وللأخندية وللطلبة فى المدارس والجامعات، وكل نوع من أنواع الطرابيش يدل دلالة واضحة على مقام صاحب الطربوش، وتختلف الطرابيش أيضاً من حيث النوع والشكل والجودة والصناعة والفخامة علارة على أن تقليد لبس الطربوش الخندش قد بطل فى منتصف القرن العشرين، وربما كان من آثاره التى استمرت حتى الربع الأول من القرن الماضى تقليد كان شائعاً وقدذاك بأن تصور فتيات الأسر المسيرة أنفسهن وهن مرتديات طربوش الرجال، وقد يكون من آثار الخندورة تقليد الرافصات الشعبيات اللاتنى

يرقصن في بعض رقصاتهن وهن مرتديات طربوش الرجال الأحمر.

وقول أيضاً: إن الطربوش يتميز بخفته ويساعد على تخفيف درجة حرارة الرأس أيام الصيف، وكان البعض يلبس نسيجاً أبيض تحته يسمونه عراقية لكي يمتص العرق، والبعض في الأرياف يصنعون منديلاً فوق رؤوسهم من تحت الطربوش كالدوالي الذي كان يصنع المندبل المحلاوي وكذلك

عسكري الدرج وشيخ الخضر كان يرتدى الطربوش باللون الأسمر وبه الخط الأحمر في منتصفه، وكان يتميز بطوله لكي يرى من بعده، كذلك كانت الهواتم ترتديه في البيوت، وقد لرتداه الفنانون الشعبيون أمثال الفنان محمد طه والفنان محمد أبو ذراع والفنان محمد أبو الحسن ومعهم أعضاء فرقهم الفنية، لامتناسا للعرق الذي كان يتساقط منهم أثناء الأداء، وللحديث بقية .





من أساطير الإغريق

(١) أورفيوس.. عازف العود

ترجمة : توفيق على منصور

فعندما نحر جيسون القرايين تقريباً للإله
أبوللو قبل الإبحار وأقيمت الولائم، عزف
أورفيوس على عوده لتهدئة الإله أبوللو
ولإمتاع الحاضرين الذين زاد عددهم عن
خمسين بطلاً ومتخصصاً في مختلف الفنون
من الإغريق^(١).

وعندما تحدى هرقل - وكان أحد
المرافقين لجيسون - بحارة السفينة أرجو في
التجديف لأطول مسافة كان أورفيوس يخلف
عن المجدفين المتسابقين معاناة التجديف
بالعزف على عوده^(٢).

وعندما اقتربت السفينة من مضيق
اليسفور اعترضت السفينة أرجو مسار سفينة
أخرى، حفزت الإلهة أثينا العازف أورفيوس
على العزف على عوده ليحث المجدفين على
الإسراع في التجديف واجتياز المضيق قبل
أن ترتطم سفينتهما بالسفينة المقابلة، الأمر
الذي ساعد على دخول السفينة أرجو البحر
الأسود بأمان بدون خسائر^(٣).

أورفيوس هو أشهر شاعر وموسيقى
عرفه البشر. أبوه أاجروس ملك طراقيا
وأمه ملكة الشعر والغناء فليوبية. أهداه الإله
أبوللو العود، وعلمته ملائكة الشعر والغناء
استخدامه حتى أجاد العزف عليه إلى درجة
أنه لم يسحر الوحوش البرية فقط بل جعل
الأشجار والأحجار تتحرك من أماكنها لتتعقب
أنغام موسيقاه العذبة. وفي منطقة زون في
طراقيا لا يزال عدد من الأشجار القديمة فوق
أحد الجبال واقفة في أماكنها ترقص على
أنغام عود أورفيوس على النحو الذي تركها
عليه^(٤).

ويعد زيارة أورفيوس لمصر رافق
جيسون ريان السفينة أرجو وأبحر معهم في
طريقهم إلى مدينة كولخيس في أقصى
الشرق من ساحل البحر الأسود ليأتى بالفراء
الذهبي، وكان لموسيقاه أثر كبير في التغلب
على كثير من الصعوبات التي صادفتهم في
طريق الذهاب وفي طريق العودة^(٥).

يزنون بالميزان الحسنات والسيئات، فسحروهم جميعاً بموسيقاه^(٩).

وجاء إلى ملك الموت هيدز الذى يملك التصرف فى أرواح الأموات ومصائهم، فسحره كذلك بموسيقاه، ثم استعطفه أن يسمح له باصطحاب زوجته يورديس إلى عالم الأحياء فوق الأرض، فوافق هيدز ووضع شرطاً واحداً لتنفيذ ذلك القرار: ألا يلتفت أورفيوس خلفه وهى تسير وراءه حتى يصل إلى ضوء الشمس فوق سطح الأرض. فوافق أورفيوس على هذا الشرط، واصطحب يورديس وراءه فى الظلام، يهديها فى طريقها صوت العود الذى يلعب عليه. أورفيوس أثناء صعوده إلى عالم الأحياء. ولما رأى أورفيوس ضوء الشمس أراد أن يطمئن إلى أن يورديس قادمة خلفه، فالتفت وراءه فنقض عهده بذلك وفقداه إلى الأبد^(١٠).

وعندما غزا ديونيزيوس طراقيا، تجاهله أورفيوس ولم يكرم وفادته، ثم نادى بأسرار مقدسة تخالف تعاليم ديونيزيوس، ودعى إلى نبذ عادة قتل الرجال وتقديمهم قربان للاله ديونيزيوس واقتنع الرجال بنصائحه، وكان يصعد كل صباح إلى قمة أحد الجبال ويؤذن بأن الشمس التى يسميها أبولو وهى أعظم الآلهة جميعاً؛ الأمر الذى استشاط له غضب ديونيزيوس فاثار ثائرة النساء ضد أزواجهن جميعاً وضد أورفيوس. وفى معبد أبولو دخل الرجال وكان أورفيوس يقوم بأعمال الكهانة المقدسة، فهجم النسوة بأسلحتهن على أزواجهن فقتلنهم ثم مزقن جسد أورفيوس ريباً ريباً، وألقين برأسه فى نهر هيبروس، حيث ظلت طافية وهى تغنى حتى مرت بالمصب فى البحر إلى أن وصلت إلى جزيرة ليزبوس. وكانت رأسه تغنى على امتداد مسارها فجذبت بصوتها الغضب أسماك

وفى طريق عودة السفينة أرجو من كولخيس ومعها الغراء الذهبى مرت بجزيرة السيرينات التى تسكنها كائنات سحرية رأس الواحدة منها رأس امرأة وجسدها جسد طائر. وهؤلاء الساحرات تسحرن بحارة السفن المارة بجوار جزيرتين بالقضاء العذب فتوردهم موارد التهلكة وتحيلهم إلى أحجار. ولكن أنغام أورفيوس على عوده تفوقت على أنغامهن وأنقذت بحارة سفينته من الهلاك؛ بينما فقدت تلك الساحرات أجنحتهن بعد فشلهن فى التغلب على موسيقى أورفيوس. وظلن مقيمات فى جزيرتين حتى مر بها أوديسيوس بعد ذلك فى طريق عودته إلى مملكته وأسرته كما ورد فى ملحمة هوميروس الأوديسة^(١١).

وبعد عودة أورفيوس إلى طراقيا تزوج يورديس التى أحبها. وذات يوم وهى تسير فى وادٍ بالقرب من نهر بينيوس قابلت يورديس شاباً يدعى أريستيو؛ ولما حاول أن يقصصها لأذات بالفرار، ووطئت قدمها حبة سامة فلدغتها وماتت^(١٢).

فنزل أورفيوس بجرأة إلى العالم الآخر على أمل أن يحضرها معه ويستعيدا إلى الحياة. وسار فى العمر الذى يوصله إلى العالم الآخر، وكان معه عوده فعزف لشارون - رجل العبور على النهر المؤدى إلى العالم الآخر - حتى سحره وسمح له بالعبور. ثم مر على الكلب سيريروس ذى الرموس الثلاث على الأقل، وهو الذى يحرس العالم الآخر. ولعل هذا الكلب الأسطورى مستمد من الكلب الأسطورى آنوبيس عند المصريين القدماء الذى يوصل القادمين إلى العالم الآخر وهو ذو رأس كلب وجسم رجل^(١٣).

ثم مر على القضاة الثلاث فى عالم الأموات. وهم الذين يقومون بما يقوم به قضاة العالم الآخر عند المصريين القدماء إذ

النساء على قتال الرجال، وحض أورفيوس
الرجال على نبذ النساء في المضاجع وحثهم
على حب بعضهم لبعض فانتشرت عادة
الشذوذ الجنسي^(١٢).

ويضيف روبرت جريفز أن أبطال
الأساطير في اليونان مثل الآلهة: ثيزيوس
وهرقل وديونيوس وأورفيوس كانوا وقوداً
للنار في الجحيم^(١٣).

النهر التي سارت وراءها، ولم تتوقف رأسه
عن الغناء إلا بناء على طلب أبوللو. أما
عوده فقد ظل في معبد أبوللو يصدر أنغاماً
حتى جاءت ملكات الشعر والغناء فأودعته
في السماء تمثله الآن المجموعة النجمية
«القيثارة»^(١٤).

وهكذا تتصارع مبادئ أورفيوس مع
مبادئ ديونيوس. فحرض ديونيوس

الهوامش:

(١) Robert Graves, The Greek Myths, Part I (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), PP. 111 - 115.

(٢) Arther Cotterell, A Dictionary of Worled Mythology, (Oxford: Oxford university Press, 1992), P. 176.

Graves, The Greek Myths, Part,II, P. 224.

Ibid, P. 228.

Ibid, P. 233.

Ibid, P. 245.

Graves, Part I, P. 112.

(٨) Victoria Neufeldt, ed., "Cerberus," Webster's New World College Dictionary, (New York: A Simon & Schuster Macmillan Company, 1996), P. 229.

Graves, Part I, P. 278.

(٩) عندما كان أورفيوس في صحبة زوجته يوريديس في العالم السفلي، كانت للقرابين من الثيران تذبح في قصر نباد ضحية لخبث أورفيوس. وتركت بقايا القرابين حتى جمع عليها للحل، فجعله أرسطوس ورمحه في خلايا لإنتاج الصل؛ ولهذا يسمونه سكان أركيديا اليوم على أنه زوس الذي علمهم هذه المعرفة.

Ibid, P. 112.

Ibid, P. 113.

Ibid, P. 364.

(١٣) انتشرت الأساطير والآلهة المتحدة في العالم القديم في جميع المجتمعات حتى المجتمع العربي. ففي الجاهلية

يدلنا القرآن الكريم على هذه الأساطير وأولئك الآلهة، ويذكر بعضاً من أسماء هؤلاء الآلهة في سورة نوح الآية ٢٣ حيث قال: «وقالوا لا نؤمن باللهكم ولا نذعن وداً ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسراً». وقال تعالى: «قال قد وقع عليكم من ربكم رجس وغضب، أتجادلونني في أسماء سميتها أم أنتم أباؤكم ما نزل الله بها من سلطان، فأنظروا إلى ما كنتم تكتمون» (الآية ٧٦ من سورة الأعراف ٧).

وفي قوم لوط شاعت الفاحشة بين الرجال. ويقول القرآن الكريم: «ولوط إذ قال لقومه أتأتونني الفاحشة ما سبقكم بها من أحد من العالمين، إنكم لتأتون الرجال شهوة من دون النساء، بل أنتم قوم مسرفون». (الآيات ٨٠ و٨١ من سورة الأعراف ٧).

ربما اطلع واضعو الأساطير على الكتب القديمة التي نزلت من السماء في عصور سابقة عليهم فتأثروا بها واعتبروا منها. إذ ترى بعض الكتب السماوية أن الله تعالى أمر لوطاً أن يخرج من قريته ولا يلتفت إلى امرأته التي دخلت وراءه، فإذا التفت إليها وجدها تحركت إلى شمال من الملح. وربما تحتاج الآية الكريمة من القرآن الكريم إلى تفسير إذ ربما أخذ منها واضعو أسطورة أورفيوس ويوريديس من الإغريق. قال تعالى: « قالوا يا لوط إنا نراك من جنس الإنس، فاصبر لأمرنا، فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا أمرناك، إنه مصيبها ما أصابهم، إن مرعدهم للصبح، أليس الصبح بقريب. فلما جاء أمرنا جعلنها عاليها سفاهاً وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود». (الآيات ٨١ و٨٢ من سورة هود ١١): فبحال أن الله عما يشركون. وتستحق هذه العقاب أو العقاب أن تكون موضوعاً لدراسة علمية تدققها وتحصنها لئلا تدور على درجة علمية. ولعل زيارة أورفيوس لمصر جعلته يثأر بفكرة وحملته الإله التي نادى بها فخرعون مصر لإخثاتون في القرن الرابع عشر قبل الميلاد (Graves, I, P. 114) وهذا دليل قاطع على تأثر الفكر الإغريقي بالديانات القديمة: السماوية والوضعية وتأثر كذلك بالحضارة المصرية القديمة فيما يعرف اليوم بتأثير الحضارات لا تصارع للحضارات كما يدعى الباحث الأمريكي سامويل هنتجتون.

(٢) الحصان الخشبي

ظلت القوات الإغريقية بقيادة أجاممنون تحاصر مدينة طروادة قرابة عشر سنوات دون جدوى. ودارت فكرة حول إمكان دخول طروادة بالحصان الخشبي. وتطوع إبييوس النجار لصناعة حصان خشبي تحت إشراف إلهة الحكمة أثينا. فبنى الحصان من الخشب وصنع له باباً سرياً وكتب عليه: «هذا قربان للإلهة أثينا بمناسبة عودة القوات الإغريقية إلى بلادها». واختار أوديسيوس أشجع الرجال الإغريق لدخول بطن الحصان معهم أسلحتهم على سلم من الحبال عبر الباب السري. وكان عددهم يقدر بحوالى ثلاثة وعشرين مقاتلاً من بينهم مينيلائوس زوج هيلانة التى اختطفها باريس بن برايام ملك طروادة والتى أعلنت القوات الإغريقية الحرب على طروادة لإعادتها إلى زوجها. دخل الجميع الحصان وكان آخرهم إبييوس صانعه، الذى أغلق الباب بالمزلاج؛ لأنه هو الوحيد الذى يعرف سر هذا الباب، وجلس بجواره^(١). وعندما أقبل الليل أحرق الإغريق معسكرهم وأبحروا إلى جزر كاليدونيا وتركوا وراءهم سايون ابن عم أوديسيوس لكى يعطى إشارة ضوئية للأسطول الإغريق حتى يعود إلى طروادة بعد أن يدخلها الحصان الخشبي. فإذا ما طلع النهار أقاد رجال الاستطلاع الطرواديون بأن معسكر الإغريق قد احترق عن آخره وأن الإغريق غادروا المكان وتركوا وراءهم حصاناً ضخماً على الساحل وحضر الملك وحاشيته وبعض أبنائه للتأكد من صدق البلاغ، وجلسوا مشدوهين من ضخامة الحصان. وقطع أحدهم السكون قائلاً: «إنه لمنحة من الإلهة أثينا، وأرى أن تدخله داخل أسوار طروادة وتضعه بجوار قلعتها، وصاح آخر مستكراً قائلاً: «كلا؛ لأن الإلهة أثينا تفضل الإغريق وتتواطأ معهم؛

لهذا يجب إما حرق الحصان فوراً أو تعطيمه لنرى ما بداخله»، ولكن الملك برايام أيد الرأي الأول قائلاً: «سوف ندخرجه على زلاقات حتى ندخله فى حوزتنا وينبغى ألا نستهبى بمنحة أثينا.»^(٢) وتبين أن الحصان أضخم من أن يجتاز بوابات أسوار طروادة، فلجأوا إلى فتح ثغرة فى السور وأدخلوا منها الحصان وقاموا بسد الثغرة ثانية.

ودار حوار جديد عندما أعلنت كايسانورا الأميرة العرافة ابنة برايام التى تصدق نبوءاتها ولكن أحداً لا يصدقها. فأعلنت أن الحصان يحتوى على جنود مدججين بالسلح فى باطنه. وصاح أحد المؤمنين بهذه النبوءة قائلاً: «أيها الأغبياء، لا تصدقوا الإغريق حتى لو أعطوكم منحة». وسدد حربه إلى بطن الحصان فاصطكت بالأسلحة التى بداخله. وهتف البعض: «أحرقوا الحصان!» ولكن توسل مؤيدو قرار الملك برايام قائلين: «فليبق الحصان فى مكانه».

وهنا أقبل جنديان طرواديان وقد ألقيا القبض على سايون الإغريق واقتاداه إلى الملك الذى أمر باستجوابيه. فقال: «إن الإغريق أنهكتهم الحرب وعزموا منذ فترة على العودة إلى بلادهم، ولكن سوء الأحوال الجوية حالت دون ذلك. ونصحهم إليهم أبوللو أن يهدنوا الرياح الشائرة بالدماء. ووقع اختيارهم على لى أكون الضحية، قبل أن يبحروا عائدين إلى بلادهم؛ ولكنى هربت ولجأت إليكم لإنقاذى من النحر».

واقترح برايام بخديعة سايون وأمر بفك أسره وتلطف معه قائلاً: «هل تستطيع أن تبلغنا شيئاً عن هذا الحصان؟» فأجاب سايون: «إن الإغريق قبل أن يقادروا معسكرهم بنوا هذا الحصان قرباناً للإلهة أثينا، وسأله برايام: «لماذا بنوه بهذه الضخامة؟» فأجاب سايون: «لكى يمنعكم من إدخاله إلى المدينة. فإن أنتم ازدرىتم هذا التمثال الإلهى

فسوف تلحق الإلهة أثينا الدماء بمدنيتكم؛ وإن أنتم وقرتموه وأدخلتموه داخل الأسوار فسوف تكتب لكم النصر؛ فتحشدون قوات من كل آسيا وتغزون بلاد الإغريق».

وعندئذ صاح بعض الأعضاء من حاشية برايام: «هذا كذب وبهتان دبره أوديسيوس فلا تصدقه يا برايام؛ اعطني مهلة لكي أقدم ثوراً قريباً لإله البحر بوسايدون وعسى أن أعود إليكم فأرى هذا الحصان الخشبي قد احترق حتى الرماد». واقتربت حية من اتجاه البحر فلدغت هذا العضو الثائر فأردته قتيلاً. وأدى هذا الحادث إلى اعتبار هذا الحدث عقاباً له على افتراءه بالكذب على حديث سائون، وإلى إدخال الحصان داخل أسوار المدينة.

كان أوديسيوس قائداً للقوة الفدائية داخل الحصان، وقد عم الذعر والهلع في نفوس المقاتلين؛ وخافوا على أنفسهم من حرق الحصان فاستحثوا قائدهم مراراً لكي يفتح لهم الباب حتى يبدؤوا في الاقتحام. ولكن أوديسيوس أمهلهم.

وفي المساء، جاءت هيلانة من القصر لترى الحصان الخشبي، ودارت حوله ثلاث مرات، ثم ريت عليه، وحدثت رفيقاتها بحديث قلدت فيه أصوات زوجات القادة الإغريق الذين في داخل الحصان ومنهن زوجة أوديسيوس. وسمعا زوجها ميتيلاس الذي كان يجلس إلى جانب أوديسيوس. وتحفز إلى القفز من الحصان ولكن قائد الفريق كبح جماحه، ووضع يده على فمه خفية أن ينبس ببنت شفة.

الهوامش:

(١) Robert Graves, The Greek Myths: 2 (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), P.330.

(٢) يظن البعض أن الحديث عن الأساطير والآلهة كثر والعياذ بالله؛ فقد كان للعرب في الجاهلية أساطير وآلهة مثل الإغريق والرومان وبغية التشريب. وقد ذكر القرآن الكريم أسماء بعض الآلهة في الآية ٢٢ من سورة نوح ٧١، إذ قال: «وقالوا لا ندرن لهمكم ولا ندرن دنا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسراء». وأستغفر الله عما يتركرون.

وفي هذه الليلة سهر أهل المدينة مع حراسها احتفالاً بالحصان الخشبي حتى أدركهم النعاس، فناموا بعمق، وجمعت النساء الزهور من على ضفاف الأنهار وطوقن بها عنق الحصان وحوافره. وظل قوم طروادة يمرحون ويشربون الأناخاب حتى لم يسمع أحد حتى نباح الكلاب. وظلت هيلانة ساهرة فلم يغمض لها جفن. وفي منتصف الليل، قبل أن يرتفع البدر إلى عنان السماء، تسلل سائون من المدينة ليشتعل ناراً للإغريق لكي يعودوا.

ولم يأت أجاممنون نداء هذه الإشارة وأعطى إشارة إلى بقية السفن لكي تقترب من طروادة. وأمر أوديسيوس إبييوس النجار بفتح الباب السري، فغز النجار الجبان أول من قفز من الباب فسقط وبق عنقه؛ أما بقية الأعضاء فقد أنزلوا السلم المصنوع من الحبال وهبطوا عليه بسلام. وهرول بعضهم إلى البوابات في أسوار طروادة لفتحها وراح غيرهم إلى القلعة والقصر حيث يوجد الملك، ولكن ميتيلاس ساقى الريح في جريه سعيًا إلى منزل هيلانة.

وهكذا فتح الإغريق طروادة وقتلوا كثيرًا من الرجال وأحرقوا المدينة عن آخرها وقتل الملك برايام وأخذ أجاممنون ابنته كاساندرًا محظية له وعاد بها إلى مملكته حيث دبرت زوجته قتله. أما إنياد فقد رحل عن المدينة إلى قرطاجة (تونس) ثم غادرها بعد قصة حب مع ملكتها دايدو متوجهًا إلى إيطاليا، وهذا هو موضوع ملحمة هُيرجيل «الإنبيادة».



Painted by
K. S. Ganesan
1957

من حكايات البحار

مدينة تحت الماء

برويها الكاتب الفرنسى:

برنار كلافيل

ترجمة: خليل كلفت

المكان/ حكاية من هولندا.

للبحار؛ فإنه يمكن أن يعيش الناس مطمئنين، وهم يشعرون بأنهم آمنون. ومع ذلك، فإنه فى كل مرة يغدو فيها بحر الشمال هائجاً، يرتجف النساء والرجال بالليل والنهار ويظلون يراقبون السدود.

والحقيقة أنه، فى ذلك الزمن، كان الخوف أكبر منه اليوم؛ لأنه منذ بناء السدود، لم تشهد البلاد مطلقاً عاصفة قوية جداً. وقد تم بناء المدينة فى عشرين سنة تقريباً، وفيها ولد أطفال أخذوا يكبرون وهم يلعبون على ضفاف القنوات. وهم وحدهم الذين عاشوا فى حالة من اللامبالاة، وفى كثير من الأحيان كانوا يتسلقون على الجسر ليتطلعوا إلى البحر.

غير أنه، فى يوم من أيام الخريف، حدث أن هبت رياح البحر قوية إلى حد أنه تكونت أمواج هائلة. وبدا أن هذه الرياح، التى كانت أعلى من المنازل، تصل من أعماق

كان هذا فى ذلك الزمن الذى أخذت فيه هولندا (بلاد الأراضى المنخفضة) تجفف أولى أراضيتها المنخفضة المستصلحة من البحر، لتنتزع منه مراعى واسعة لتربية الماشية. وعلى الأراضى التى تم اكتسابها بهذه الطريقة بنيت مدينة تسمى التاريخ اسمها. وكانت تشقها قنوات، وتحيط بها طواحين هواء تدور مراوحها مع الريح لتقذف إلى البحر بالماء الذى يحاول دوماً، بمكر، عن طريق التسرب، أن يمر تحت السدود ليستعيد من الناس الأرض التى لاقوا الكثير من العناء فى سبيل اكتسابها. وفى هذه البلاد التى يكون فيها مستوى الأرض فى كثير من الأحيان أكثر انخفاضاً من مستوى المحيطات، يدور صراع دائم، ويغدو على السكان أن يتحالفوا باستمرار مع الريح ليحتفظوا بأقدامهم غير مبتلة. ولكن لأن السدود بناها أناس يعرفون ما القوة الكبرى

الأفق؛ حيث كانت تضغط سحب سوداء كثيفة. ومثل قطيع من بهائم تهتز عضلاتها اللامعة زحفت السحب أيضاً فى اتجاه البر. وفى منتصف النهار، وخاصة عندما وصلت السحب إلى المدينة، صارت البلاد كلها غارقة فى الليل. خرج الناس إلى الشوارع ليروا ما كان يحدث، ولكن كان عليهم أن يعودوا إلى منازلهم فى الحال؛ لأن السماء انشقت فجأة، وأخذت تصب مطراً غزيراً ظلت الريح تضربه بسياطها بلا توقف.

ومن منازلهم، ورغم هدير وابل المطر وعواء العواصف، سمع سكان المدينة المرتعبون ضربات الأمواج المتزايدة الغضب وهى تنطح الجسر فترتفع أصداؤها المدوية.

١ - ضعنا!

٢ - احمنّا، ياربّا!

٣ - هذه نهاية العالم!

النساء يكنن وبكى الأطفال. سجد آخرون وأخذوا يصكون.

وعندما رأى الناس القنوتات تفيض والمياه تنمر شيكاً فشيكاً قطع الأرض الأكثر انخفاضاً أخذوا يصعدون فوق الأثاث فى طوابق البيوت وفوق مخازن الغلال.

ومع هذا فإن «يببى» و«جريسيلدا»، اللذين كانا طفلين فى السادسة والسابعة، أخذوا يلعبان فى ساحة الكاندرانية فى اللحظة التى بدأ فيها سقوط المطر الغزير. ولأن منزل والديهما كان يقع فى حى بعيد جداً، قررا أن يدخلوا الكاندرانية لينتظرا بداخلها فترة يهدأ فيها المطر. ولأن مصابيح زيت كثيرة كانت تضئ، لم ينتبه الطفلان كثيراً إلى الظلام الذى أغرق المدينة. اتجهت أنظارهما إلى التماثيل المنحوتة على الأعمدة

وأعجبهما تمثال العذراء حاملة يسوع الطفل، وأعجبتهما تماثيل قدسين كثيرين لم يعرفهم الطفلان غير أن وجوههم المبتسمة طمأنتهما.

مرت ساعتان، وظل المطر يسقط بلا انقطاع والريح التى كانت تتدمر وهى تمر بالمزاريب وقمم برج الأجراس ظلت تعوى دون توقف، ولكن لأن الجدران والقباب كانت متينة، بدا أنه لا يمكن أن يحدث شيء خطير.

ومع هذا، وفى لحظة معينة، حدثت رجّة قوية، وكأن الأرض أخذت تهتز. وبعد هذا مباشرة، غطت ضجة سيول على ضجة العاصفة. نظر الطفلان إلى بعضهما وأنصتا مرة أخرى والتقط سمعهما استغاثات وصرخات.

قال ييببى، وكان أكبرهما سناً: «كان ينبغى أن نرى ما الذى يحدث. ربما كان الجسر قد تحطم».

وبينما كانا يقتريان من الرواق، رأى الطفلان المياه القذرة ترغى وتزيد وهى تمر تحت البوابة الخشبية وقبل أن يكون بوسعهما الوصول إلى المدخل، غطت المياه الأرض وواصلت الارتفاع.

قال ييببى، وهو يجذب جريسيلدا التى كانت ترتجف: «ينبغى أن نether على السلم برج الأجراس. تعالى، تعالى بسرعة، وإلا فإننا سنغرق».

عندئذ كانت المياه قد وصلت إلى مستوى ارتفاع ركب الطفلين، وأخذت المقاعد الخشبية تطفو وهى تتصادم وترتطم بالأعمدة.

وجد الطفلان السلم وراء المذبح، وخائفين قليلاً من الظلام، وهما يتحسسان درجات السلم المبتلة ويتعثران عليها، بدأ الطفلان

محطمة، وياب، وزجاجات فارغة،
وحشائش، وقش.

الطفلان اللذان أيقنا أنهما صارا متروكين
وحدهما، أخذا بيكيان من جديد حينما - عند
منتصف ذلك الصباح - مرت باخرة فى
عرض البحر. أخذا يصرخان ورفع يبيى
قَميصه ليلوح به على طرف ذراعه كإشارة
استغاثة. وفى الحال، طُويت أشرعة الباخرة،
وألقيت المراسى، وتم إنزال قارب إنقاذ إلى
البحر، وانطلق البحارة يبحثون عن الطفلين
واتجه المركب إلى أقرب ميناء.

وعندما انتشر الخبر، اتجهت إلى تلك
المواقع زوارق عديدة لتحاول التقاط ناجين
آخرين، غير أن المنقذين لم يتمكنوا مطلقاً
من العثور على موقع المدينة. وعندما
اقتلعت الأمواج الكاتدرائية من أساسها
تهدمت وانهارت ولم يعد وجود لأي أثر.
مرئى لهذه المدينة التى كانت قد بنيت على
الأراضى المنخفضة المستصلحة من البحر.

وكان الناجيان الوحيدان فى الحقيقة هما
يبيى وجريسيلدا، وقد آواهما أولاد عمّ لهما
كانوا يعيشون فى قرية بعيدة عن البحر.

ولم يعد هناك أحد تقريباً يتحدث عن
المدينة المفقطة، غير أنه يحدث لبعض
البحارة الذين تدفع بهم عواصف عاتية إلى
تلك النواحي أن يسمعو، وسط صخب البحر
والرياح، الصرخات اليائسة لسكانها، الذين
جرّفهم غضب البحر فى سالف العصر
والأوان.

يجب على سكان هولندا (بلاد الأراضى المنخفضة) أن
يناموا بصورة متواصلة ضد الماء. ويقع جانب كبير من
أراضى هذه البلاد تحت مستوى البحر ويصير من الواجب
أيضاً تشييد جسور ضخمة للصلال ضد الفيضانات. فليس من
المدهش إذن أن نلقى فى الحكايات الهولندية بثيمة (موضوع)
المدن التى ابتلعها البحر.

يصعدان، وتسلّقا وقتاً طويلاً قبل أن يصلا
إلى السطح. كان قد هبّ المطر والرياح.
وكانت السماء قد صارت أقلّ تليّداً بالغيوم
فسمحت بأن يتسلل ضوء شاحب. اقترب
الطفلان من الحاجز الحجرى ووقفا على
أصابع الأقدام لرؤية المدينة. وعندئذ فقط
استولى عليهما الرعب فجأة؛ لأن المدينة
كانت قد اختفت. المدينة والأراضى
المجاورة. الأراضى والقنوات، القنوات
والجسور.

لا شيء! لم يعد هناك شيء سوى المدى
الشاسع للمياه حيث الأمواج المتلاطمة التى
كانت لا تزال قوية تركض هانجة نحو
الكاتدرائية التى لم تعد أكثر من صخرة
ضائعة فى البحر.

وكان قد حلّ المساء. أحسا به فى الضوء
الأرجوانى الفاتح الذى ألقى ظلالاً على تلك
الخضرة الباردة والمظلمة للمياه. تتهددت
جريسيلدا: «يا إلهى! نحن الآن مهجوران
وحداً. لا بد أن الناس كلهم هربوا. ووالدانا
لم يجدانا. لا بد أنهما يعتقدان أننا متنا
فرحلا مع الآخرين».

استغاثا، غير أن صرخاتهما ضاعت فى
ذلك المدى الشاسع. استغاثا طويلاً، ثم إنهما
مرتجفين ومتهكين، رقاداً على البلاط البارد
وناما.

فى الصباح التالى، كانت الشمس هى
التي أيقظتهما من نومهما. وكان كل ما
حولهما هو البحر الهادئ الذى كان يشعّ فى
الشمس، متموجاً بالكاد بأمواف صغيرة.

طاف الطفلان حول السطح. وحامت
حولهما طيور النورس وزمّج البحر، وهى
تلامس الماء، لكنهما لم يريا أى أثر
للمدينة. كل ما هناك أنه كانت تطفو، هنا
وهناك، بقايا يتقاذفها المدّ والجزر؛ أثاثات

الرفض. وبنى لها مدينة رائعة على ساحل المحيط، أحيطت بجسر بالغ الارتفاع لحمايتها. وكانت تلك المدينة تسمى «وايس».

ولم تعرف المدينة الحزن مطلقاً. لم تعرف داهوت سوى الولائم والأعياد، ولم تذهب مطلقاً للاستقرار في التأمل في مصلى أو في كنيسة لسبب بسيط هو أن المدينة لم يكن بها شيء من هذا.

ومع ذلك، حدثت ضجة مرعية ذات مساء؛ هبت الريح واندفع البحر الهائج عبر شقوق الأسوار. وابتلع البحر المدينة. ولم تجد داهوت وسكان المدينة وقتاً للهرب؛ واختفى الجميع تحت الأمواج.

ويقول بعضهم إن الشابة تم تحويلها إلى جنية من جنات البحر، وإنها، عندما يأتي المساء، تخرج إلى الساحل وتمشط شعرها الطويل الأشقر الذهبي.

إنه موضوع نلقاه في بلدان كثيرة، لكن في مظهر مختلف بعض الشيء، ويبدو أن مدناً كثيرة قد اختفت نتيجة لسوء تصرف سكانها، أو للنجاة من خطر وشيك. وكانت هذه هي حالة «كيتيج»، في روسيا، أو حالة «زيج»، في سويسرا، والأساطير وحدها تنجح لنا ألا ننسى أسماءها.

وفي بريطانيا، كانت توجد قديماً مدينة اسمها «وايس»، جرفتها المياه وإليك قصتها.

منذ زمن طويل جداً، التقى «جرادلون»، ملك كيمبر وكورنول، على الشاطئ بامرأة تلبس الدروع. ولم تكن تلك المرأة سوى «مانجفين»، ملكة الشمال، وتزوجا وصارت لهما ابنة «داهوت».

وذات يوم، أحسّت مانجفين يقرب موتها فطلبت من زوجها أن يذهب إلى الشاطئ ويلقى بجثمانها إلى البحر. وأطاع «جرادلون»، يائساً. وقام بمفرده بتربية ابنته. وعندما بلغت داهوت السادسة عشرة من عمرها صارت حزينة وعبرت عن أمتيتها أن تعيش قبالة البحر. ولم يجرؤ أبوها على



خمس حكايات شعبية من الهند

جمعها وترجمها للإنجليزية:

أ.د. رامانوجان

ترجمة: رأفت الدويرى

تقديم:

لقد اخترت هذه المرة لقارئ مجلة «الفنون الشعبية» أربع حكايات تدور حول محور العلاقات الأسرية، بخيرها وشرها...

وهذه الحكايات على الوجه التالى:

١ - الأميرتان سونا ورونا

وشقيقهما الذى كان يصير على الزواج منهما

٢ - سوخو ودوخو

الأختان غير الشقيقتين

٣ - الأميرة التى أراد أبوها الملك الزواج منها.

٤ - بين الضرتين فقد الزوج شعر رأسه.

أما الحكاية الخامسة وهى حكاية: أربع بنات وملك

فموضوعها لا علاقه له بالعلاقات الأسرية ولكننى ترجمتها لطرافة موضوعها كما سدرى فيما بعد .

الحكاية الأولى:

الأميرتان سونا ورونا
وشقيقهما الذى كان يصير على
الزواج منهما

للحكاية تحكى باللغة الملاوية

يحكى أنه فى إحدى الليالى كان هناك
أمير يمتطى ظهر مهرته السوداء، وكان
عائداً من رحلة صيد. وعلى شاطئ نهر
صغير توقف الأمير بمهرته ليدعها تشرب
من النهر. وبينما كان الأمير يراقب مهرته
وهى تشرب من النهر إذا به يرى بالقرب من
صورة مهرته وصورته المنعكستين على سطح
الماء عدة خصلات شعر ذهبية وفضية. كانت
تطفو سابحة على سطح الماء فشرذ ذهن
الأمير متفكراً: -

«من الواضح أن صبيبتين جميلتين شعرهما
ذهبى وفضى كانتا تستحمان أعلى النهر
بالقرب من حيث كان يقف الأمير ومهرته.

أفاق الأمير من شروده وانحنى ليلتقط من
النهر خصلات الشعر الذهبية والفضية وظل
يتأملها عن قرب، وكلما تأمل الخصلات كلها
تخيل مدى جمال صيبتين لهما هذا الشعر
الذهبي والفضي. لقد سحر عقل الأمير
وبهرته الصورة التي تخيلها لصاحبتى الشعر
الذهبي والفضي ويعد أن أفاق الأمير من
انبهاره دس خصلات الشعر بين طيات
عمامته ثم امتطى ظهر مهرته السوداء
وواصل طريقه إلى قصره الملكي.

وفي وقت الغداء لم يظهر الأمير على
المائدة كعادته فبحث الجميع عن الأمير
الغائب فلم يجدوه في أى مكان في بلاط
القصر. وبالصدف البحت دخلت إحدى
خادومات القصر إلى مخزن تموين القصر
لتحضر بعض السكر ففوجئت بالأمير نائماً
في المخزن وقد دفن وجهه بأرضية
المخزن. أوشكت الخادمة أن تصرخ عندما
قال لها الأمير:

«لا تخبرى أحداً بأننى هنا وإلا قُتلتك».

ولكن كما يقال في الأمثال الشعبية:

«المياه والرياح لا يمكنهما الاحتفاظ

بالسر، همست الخادمة للملكة الأم بسر وجود
الأمير الغائب في مخزن التموين. في الحال
أسرعت الملكة الأم إلى المخزن، وبصوت
مرتفع مقصود نهت الخادمة قائلة:

«لماذا لم تكنسى المخزن أينها الخادمة

الكسول؟، ثم وكأنها فوجئت بوجود الأمير
نائماً على أرضية المخزن تصيح قائلة:

انظري من النائم في المخزن ؟! من ؟

ولدى الأمير، ما الذى جرى لك يا ولدى ؟!

لماذا تنام على التراب؟ ما الذى جعلك تعسا

هكذا؟! إذا كان هناك من جرؤ على إهانتك

بالقول فسأمر بقطع لسان من أهانك! إذا
كان هناك من جرؤ على التناول عليك برفع

يده في وجهك فسأمر بقطع تلك اليد !

أخبرنى يا ولدى ما الذى يضايقك هكذا ؟!

انهض عن الأرض بحق السماء.

اعتدل الأمير جالساً وأخرج من بين طيات

عمامته خصلات الشعر الذهبية والفضية

ومدها إلى أمه الملكة قائلاً:

«أرغب في الزواج من هاتين الصيبتين

صاحبتى هذا الشعر الذهبى والفضى».

فقالت الملكة الأم: «هذا أمر هين يا

ولدى».

فقال الأمير مؤكداً: «أصر على الزواج

من صاحبتى هذا الشعر الذهبى والفضى».

فردت الملكة الأم:

«تأكد يا ولدى - ستكون لك هاتان

الصيبتان».

ثم تركت المخزن مترنحة ومتعثرة.

أرسلت الملكة الأم المراسيل إلى جميع

أركان عاصمة المملكة، ثم أطلقت منادى

المملكة إلى جميع شوارع العاصمة معلناً أن

تتجمع جميع صبايا المملكة أمام القصر

الملكى في صباح اليوم التالى دون تغطية

رؤوسهن بأى غطاء شعر. وفى الصباح

التالى اصطففت صبايا المملكة أمام القصر

الملكى فى ظاهور طويل - دون غطاء رأس -

وقام الأمير الولهان باستعراض الصبايا بحثاً

عن ضالته.. وخصلات الشعر الذهبى

والفضى يمسك بها بين يديه - وظل هكذا

لعدة ساعات وفجأة وقعت عيناه على فتاتين

جالستين فى جناح النساء فى بلاط القصر..

وشعرهما الذهبى والفضى يطابق تماماً

خصلات الشعر التى وجدها فى النهر. هنا

نادى الأمير أمه الملكة، ويارتياح وسعادة

أشار لها تجاه الفتاتين المقصودتين، فصعقت

الملكة الأم وبالرغم من ارتباكها فلقد تمكنت

أن تجد كلمات ترد بها:

« يا إلهي .. إنهما شقيقتاك سونا ورونا
ياولدى » .

طأطأ الأمير رأسه خجلا ومع ذلك لم
يتنازل عن رغبته قائلا:

لا بد أن أتزوج هاتين الفتاتين بشعرهما
الذهبي والفضي - مهما كان من هما؟! وإذا
لم أتمكن من الزواج بمن أرغب فسأهجر
المملكة بلا عودة .

وتدخل أبوه الملك محاولاً إقناع وحيد
الأمير ليصرف نظره عن إصراره على الزواج
من شقيقتيه .. دون جدوى!

وتدخل الأقارب والشيوخ الحكماء ووزراء
المملكة لإقناع الأمير ليصرف نظره عن
رغبته الشاذة .. دون جدوى!

وتضرت الملكة الأم لابنها لغير رأيه -
دون جدوى! ولكن الأمير يصبر على أنه يريد
ما أراد - ويرغب ما رغب - وهكذا بدأت
الاستعدادات للزواج الملكي - فأقيم سرادق
ضخم محمول على أعمدة من عيدان
«البامبو» الأخضر مغطاة بنسيج واسع من
الحرير والكتان، وانتشرت أخبار الزواج
الملكى من أذن إلى فم ومن فم إلى أذن
حتى وصلت أخيراً إلى أسماع الشقيقتين
سونا ورونا .. فأصابهما الخبر بالفرح وأنجم
لسانيهما وأظلم وجهيهما وامتلات عيونهما
بالدموع .

وعلى شاطئ النهر حيث كانت الشقيقتان
تستحمان فى النهر كانت هناك شجرة سنديان
كانت ترويهما وترعاها الشقيقتان منذ
صغرهما، وهكذا نمت الشجرة مع نمو
الشقيقتين حتى أصبحت شجرة طويلة مكتملة
النمو .

فى يوم الزفاف تسلمت الشقيقتان الشجرة
لتختبأ بين فروعها المتشابكة .

وعندما اقتربت ساعة طقوس الزفاف
بدأت خادومات القصر الملكى البحث عن

الشقيقتين - أو لنقل العروستين - وفى النهاية
وجدوهما مختبئتين أعلى الشجرة - فتضرت
الخادومات لتنهبط الشقيقتان فرفضتا الهبوط .

توجه الملك إلى حيث الشجرة ونادى على
ابنتيه قائلاً: اهبطا - اهبطا

ابنتائ سونا ورونا اهبطا

لقد حلت ساعة زواجكما

فردت الابنتان:

ياوالدنا - لقد دأبنا مخاطبتك : يا بابانا

فكيف لنا مستقبل أن نخاطبك: يا حمانا؟

ارتفعى بنا يا شجرة السنديان، ارتفعى بنا

لأعلى، فطالت الشجرة ولأعلى ارتفعت

بالشقيقتين واجتمع جميع أفراد العائلة

الملكية تحت شجرة السنديان والواحد بعد

الآخر ناشد الأميرتين بالهبوط من فوق

الشجرة، ومع كل نداء كانت الشجرة تطول

ولأعلى ترتفع بالأميرتين أكثر فأكثر .

وفى النهاية حضر الأمير عريسهما تحت

الشجرة وتوجه بالنداء لشقيقتيه أو لنقل

عروستيه قائلاً:

أختائ - اهبطا - اهبطا

سونا ورونا أختائ

لقد حان موعد زفافنا

فردت الأختان على شقيقتيهما:

يا أختانا - لقد دأبنا على ندائك: يا أختانا

فكيف لنا مستقبل أن نناديك: يا زوجنا؟

ارتفعى بنا يا شجرة السنديان - ارتفعى بنا .

وفى الحال تجمعت السحب أعلى الشجرة

ورعدت السماء، وفجأة انشقت الشجرة

واحتوت الشقيقتين فى جوفها وهكذا تلاشت

الشقيقتان سونا ورونا أمام عيون أفراد العائلة فى جوف شجرة السنديان .

الحكاية الثانية :

حكاية سوخو ودوخو الأختان غير الشقيقتين

تحكى فى إقليم البنجال

يحكى أنه كان لرجل بنجالي زوجتان وكان له ابنة من كل من الزوجتين؛ الابنة دوخو كانت من زوجته القديمة والابنة سوخو كانت من زوجته الجديدة، وكان الرجل يحب زوجته الجديدة وابنتها سوخو أكثر. وكانت طبيعة كل من الابنتين تشبه أم كل منهما؛ فالابنة سوخو كأماها كانت كسولة وعصبية المزاج، بينما الابنة دوخو كأماها كانت نشيطة وحبوبية، فضلاً عن ذلك كانت سوخو وأماها تكرهان دوخو وأماها.. وتسيبان معاملتهما فى أى وقت يستح لهما ذلك .

وفجأة مات الزوج بالرغم من علاجه بكل الطرق، وهكذا ورثت الزوجة الجديدة وابنتها سوخو كل ممتلكات الزوج الميت ثم طردتا دوخو وأماها من البيت .

وجدت دوخو وأماها كوخاً لايسكنه أحد خارج المدينة وعاشتا فيه وكانتا تعملان فى غزل القطن لتكسبا عيشهما .

وفى أحد الأيام كانت دوخو خارج الكوخ تغزل خيوط القطن، وإذا بالرياح العاصفة تهب عنيفة وتحمل معها كيسة القطن التى كانت تغزل منها دوخو خيوط القطن. جرت دوخو وراء كيسة القطن الطائرة على أجنحة الريح ولكنها لم تستطع اللحاق بها فجلست على الأرض تبكى يأساً وهنا سمعت صوت الريح تحادثها قائلة لها :

«دوخو- لا تبكى! اتبعينى وسأعطيك كل ما تريدينه من قطن» .

فسارت دوخو خلف الريح . وفى الطريق قابلتها بقرة تستوقفها لتقول لها: «دوخو.. لا تسرعى هكذا! تعالى معى.. حظيرتى امتلأت بفضلاتى، من أجل خاطرى نظفى لى الحظيرة . ومستقبلاً سأقدم لك مساعدة» . فى الحال استجابت دوخو بلا تردد فقامت بسحب المياه من البئر وديرت مكنسة ونظفت الحظيرة بأقصى ما يمكنها من نظافة . فى هذه الأثناء كانت الريح تنتظر دوخو حتى تنتهى من تنظيف حظيرة البقرة، وعندما انتهت واصلت طريقها مع الريح.. ثم مرت دوخو بشجرة موز استوقفتها قائلة: «إلى أين تهرعين يا دوخو؟ ألا يمكنك التوقف لدقيقة لتترعى عن جسد الأوراق الزاحفة لكى.. أتمكن من صلب عودى - صعب أن أظل طوال اليوم متحنية العود هكذا» .

فى الحال ردت دوخو:

«يسعدنى أن أفعل ذلك»، وفى الحال بدأت دوخو نزع الأوراق الزاحفة التى كانت تخفى الشجرة وتمزقها؛ فقالت الشجرة لدوخو يامنتان: دوخو- أنت فتاة طيبة، مستقبلاً سأقدم لك مساعدة مقابل خدمتك . فردت دوخو: «فى الحقيقة أنا لم أفعل شيئاً يستحق الشكر أو المساعدة» . ثم أسرعت دوخو لتواصل طريقها، ولقد كانت الريح فى انتظارها . وفى الطريق قابلت حصاناً استوقف دوخو قائلاً: «دوخو إلى أين أنت ذاهبة؟ هل يمكنك من فضلك أن ترفعى عن ظهرى هذا السرج وعن فمى هذا اللجام - اللذين يؤلمانى ويمنعاننى من الانحناء لأكل الحشائش من الأرض» . فى الحال استجابت دوخو لرجاء الحصان ورفعت السرج عن ظهره واللجام عن فمه . شعر الحصان بالامتنان ووعده دوخو بهدية . ثم واصلت

دوخو طريقها خلف الريح وفجأة توقفت
الريح لتتقوّل لدوخو: «دوخو! هل ترين هذا
القصر هناك! فى هذا القصر تعيش القمر
الأم، إنها ستعطيك ما تريدينه من القطن». .
بعد ذلك تركت الريح دوخو.. سارت دوخو
تجاه القصر.. يبدو أن القصر قد بدا مهجوراً
لدوخو.. فشعرت بالخوف والوحدة فتوقفت
أمام القصر قليلاً.. وبعد ذلك قررت دخول
القصر.. تجولت مترددة فى حجرات القصر
خطوة خطوة.. ليس هناك بالقصر ولو فأر
يتحرك.. ليس هناك روح حية فى أى مكان
فى القصر فيما يبدو لدوخو.. وفجأة سمعت
دوخو ضجيجاً خلف باب مغلق، انجذبت إلى
الباب المغلق وطرقتة برفق فسمعت صوتاً
يقول لها: دوخو! ادخلى. دافعت دوخو الباب
فانفتح.. فرأت سيدة عجوز تعمل على عجلة
غزل خيوط من القطن - لقد بدا لدوخو أن
وجه السيدة يشع بالضوء وكان القمر يسقط
أشعته على السيدة خصيصاً. انحنت دوخو
أمام السيدة العجوز، ثم لمست قدميها ثم
قالت: «يا جدة! طير الريح كل ما كنت أملك
من قطن وإذا لم أجد قطناً لأغزله فسنموت
أُمى وأنا من الجوع، فهل تسمحين لى ببعض
القطن؟! فردت عليها السيدة العجوز قائلة:
«سأعطيك ما هو أفضل من القطن إذا كنت
تستحقين ذلك!! هل رأيت تلك البحيرة خارج
القصر؟! اذهبي إلى البحيرة واغطسى فيها
غطستين، غطستين لا ثلاث غطسات، تذكرى
ذلك جيداً. توجهت دوخو إلى خارج القصر
حيث البحيرة وغطست فيها الغطسة الأولى،
ثم وقفت لتظهر من تحت مياه البحيرة فإذا
بها وقد تحولت إلى فتاة فى غاية الجمال،
ثم غطست الغطسة الثانية ووقفت لتظهر من
تحت المياه فإذا بها ترتدى ملابس حريرية
وفوقها سارى من قماش «الموسلين» وحول
مِعصميهما لآلئ وأحجار كريمة وعقد من

الذهب الثقيل حول عنقها أثقل كاهلها. لم
تصدق دوخو ما حدث لها - فعاتت مسرعة
لداخل القصر فقالت لها السيدة العجوز: «يا
ابنتى أشعر أنك جائعة - فتذهبى إلى الحجرة
المجاورة لحجرتى، لقد أعددت لك طعاماً،
وزهدت دوخو إلى الحجرة المجاورة فوجدت
أطعمة من جميع الأنواع؛ أفضل أنواع الأرز
وأشهى أنواع الكارى، أما الحلويات فتتفوق
أحلامها. وبعد أن أكلت دوخو كفايتها حتى
شبعت عادت إلى السيدة العجوز التى قالت
لها: دوخو أود أن أعطيك شيئاً آخر، هناك
ثلاثة صناديق، كل واحد أكبر من الآخر -
فلتختارى أحد الصناديق الثلاثة، اختارت
دوخو أصغر الصناديق الثلاثة ثم ودعت
السيدة العجوز وتركت القصر. وفى عودتها
من الطريق نفسها قابلت دوخو الحصان
وشجرة الموز والبقرة - ولقد أراد كل واحد
منهم أن يقدم لدوخو هدية تعود بها إلى
بلدتها. فقدم لها الحصان حصاناً أصيلاً
صغيراً وقدمت لها شجرة الموز عدة عناقيد
من ثمار الموز ذهبية اللون وإناء مليئاً
بالعملات الذهبية، أما البقرة فقد قدمت
لدوخو عجلًا صغيراً لونه بنى مصفر.
شكرتهم دوخو لهداياهم العظيمة ثم
امتطت ظهر الحصان الصغير الأصيل وبمها
إناء العملات الذهبية وعناقيد الموز، وأخذت
طريق العودة إلى بلدتها وخلفها بخطوات
قليلة كان العجل الصغير يتبعها. أثناء غياب
دوخو - مرضت أمها من القلق على وحيدتها
دوخو ولعدم معرفتها أين اختفت؟ ومتى
ستعود؟. وعندما سمعت صوت ابنتها دوخو
انفجرت أسارىرها من الفرح، وتأكد صوت
دوخو قائلة: أماه! أين أنت؟! انظرى يا أماه
ما أحضرته معى!
وبعد أن أفاقت الأم من صدمة الفرح لم
تصدق عينيها وهى ترى أمامها الموسلين!

الجواهر واللاكي! العملات الذهبية! عناقيد الموز! الحصان الصغير الأصيل! والعجل الصغير، وظلت لعدة مرات تتأمل الهدايا هدية بعد هدية. لقد ألجمت الدهشة والفرحة لسان أم دوخو وحبت صوتها. بعد فترة عاد للأم صوتها فسألت ابنتها دوخو: كيف تأتى لها أن تعود بكل هذه الأشياء الخرافية. فحكّت دوخو لأمها حكاية ما جرى لها منذ البداية حتى النهاية. حكّت لها عن هبوب الريح ومقابلتها للبقرة ثم شجرة الموز ثم الحصان والقمر الأم وأنتت حكايتها قائلة لأمها: «ليس هذا كل شيء يا أماه فهناك شيء آخر أعطته لى القمر الأم».

ثم أشارت دوخو لأمها إلى الصندوق الصغير ولقد توقعت الأم وابنتها أنه لا يد وأن الصندوق يحتوى على الجواهر واللاكي والذهب والفضة.. ولكن بعد أن فتحتا الصندوق ببطم خرج من داخل الصندوق شاب غاية فى الوسامة بملابس فاخرة وكأنه أمير وقال لدوخو:

«أنا أرسلت إلى هنا - لأتزوجك، وفى الحال حددوا موعداً للزواج. ووجهت الدعوات للقريب والبعيد - واحتفل الجميع بالزواج فى حفل عظيم - لى الدعوة الجميع فيما عدا سوخو وأمها».

ومع ذلك قام دوخو الطيبة القلب لم يغيرها وضعها الاجتماعى والمالى الجديد، ولم يدر رأسها تعالياً على من حولها فأهدت سوخو ابنة ضرتها بعض الجواهر لتتزين بها مما أغضب أم سوخو ووجهت قبضة يدها تجاه وجه أم دوخو وهى تفح فى غضب قائلة:

ولماذا تقبل منك سوخو ما يفيض عن حاجتك؟! سوخو ابنتى لن تتسول منك جواهر للتزين بها لو كان الله يريد أن يعطى جواهر لابنتى سوخو لترك لها أبوها حياً! ابنتى

سوخو جميلة جداً طبعياً وليست فى حاجة لجواهر تتزين بها، فقط الفتيات القبيحات كالיום يحتجن لسارى جميل أو قلادة حول أعناقهن ليبدون جميلات.

وبالرغم من غضب أم سوخو وهياجها إلا أنها لم تنس أن تتساءل بأسئلة خفية ملتوية لتعرف من أم دوخو حكاية حصول دوخو على كل هذه الثروة الكبيرة.

و بمجرد أن علمت من أم دوخو إلى أين ذهبت دوخو وكيف وجدت القمر الأم بدأت أم سوخو التفكير قائلة لنفسها:

«سأرشد سوخو إلى ما يجب أن تفعله لكى تصبح مثله مرة أكثر ثراءً لتكف أم دوخو عن التفاخر بحظها الحسن محاولة أن تصفعنى فى وجهى بتفاخرها هذا».

وأحضرت أم سوخو عجلة تغزل خيوط القطن - وجعلت سوخو تغزل عليها فى الفناء الخارجى للبيت حيث تقصف الريح بشدة ثم قالت الأم لابنتها سوخو:

عزيزتى سوخو اسمعى لكلامى جيداً، بينما تغزلين سيكنس الريح العاصف القطن من أمامك - عندها لا تنسى الانفجار صارخة باكية ومولولة حتى يطلب منك الريح أن تتبعيه، كونى مهذبة ولطيفة يا سوخو مع كل من يقابلك فى الطريق، اذهبى إلى حيث تطلب منك الريح حتى تصلى إلى القصر وتقابلين القمر الأم.

فردت سوخو: «سأفعل يا أماه كل ما طلبته منى». ثم بدأت سوخو غزل خيوط القطن على عجلة الغزل.. وفى الحال وكما كان متوقعاً هبت الريح العاصفة فكنتست أمامها كل القطن من أمام سوخو.. فانفجرت فى عويل وولولة وبكاء كمن مات عزيز عليها. فقالت لها الريح:

«لاتولولى هكذا يا سوخو على كبشة
قطن، اتبينى وستحصلين على كل ما
تريدينه من قطن. وفى الحال أسرعى سوخو
خلف الريح كما سبق، وفعلت دوخو أختها
غير الشقيقة.. ومثل دوخو قابلت سوخو
البقرة التى طلبت منها أن تنظف لها
حظيرتها من فضلاتها فرفعت سوخو رأسها
فى تعال، وقالت لها هازنة:

أنظف لك حظيرتك العفنة؟ أنا؟ أيتها
البقرة الغبية أنا فى طريقى لأقابل القمر
الأم. وعندما قابلت سوخو الشجرة طلبت
منها الذى سبق وأن طلبته من دوخو
فأجابتها سوخو باحتقار:

«لدى أمور لأفعلها أفضل من نزع الأوراق
الزاحقة عن جسدك - أنا فى طريقى لأقابل
القمر الأم، وبالمثل أمانت سوخو الحصان
قائلة له بسخرية قاسية: «أيها الحصان
الغبى المهكع .. من تظننى؟! هل تظننى
ابنة سايس حضرتك أو شىء من هذا
القبيل؟»

بالرغم من شعور الثلاثة (البقرة وشجرة
الموز والحصان) بألم الإهانة إلا أنهم لم
يردوا على صفاقة سوخو وصبروا فى انتظار
قادم آخر يحقق لهم طلباتهم.

لقد كان الطريق إلى القصر طويلاً جداً
مما أدهش سوخو وأنهكتها من السير. وأخيراً
وصلت للقصر بمزاج عاصف فانفجرت
صارخة فى حجرة السيدة العجوز، القمر الأم
(ناسية نصائح أمها) وقالت لها بوقاحة:
«لقد خنست الريح كل ما أملك من القطن،
وخير لك أن تعوضينى فى الحال ببعض
القطن وإلا حطمت لك محتويات غرفتك..
لاتأخرى فى إعطائى ما طلبته».

لم ترفع السيدة العجوز صوتها وردت برقة
على سوخو قائلة: لاتكونى متسرة هكذا

سأعوضك بشىء أفضل من القطن شرط أن
تنفذى تماماً ما أطلبه منك، انظرى عبر هذه
النافذة، هل ترين تلك البحيرة؟ أذهبى
للبحيرة واغطسى فى مائها غطستين!
غطستين لاغير وإلا ستندمين».

أسرعت سوخو إلى البحيرة وقفزت فيها
وغطست غطسة أولى، ثم ظهرت من تحت
المياه فإذا بها فتاة جميلة ثم غطست
غطسة ثانية لتظهر من تحت المياه وقد
اكتست بالحرار والجواهر. لقد شعرت بفرحة
داخلية ولم تكف عن النظر لنفسها منعكسة
على سطح الماء ثم فكرت قائلة لنفسها:

غطسة ثالثة وسأحصل على أكثر مما

حصلت دوخو من المؤكد هذا! يبدو أن
السيدة العجوز لاتريدنى أن أحصل على أكثر
مما أعطت لدوخو لهذا أوصتلى ألا أزيد عن
غطستين لاثلاثة لهما - ولكنى سأفعلها،
سأغطس الثالثة».

وبالفعل غطست فى البحيرة غطسة ثالثة،
ثم ظهرت من تحت الماء. أصاب سوخو
الحزن عندما رأت الجواهر وكل مظاهر الزينة
الفاخرة وقد تلاشت تماماً، كما أن أنفها طال
وأصبح فى طول زلومة فيل وجسدها قد
تغطى بالقرح والدمل.

أسرعت سوخو عائدة إلى القمر الأم
العجوز وقد امتلغ وجهها من الغضب وبدأت
تهاجمها صارخة ورأسها تهتز شراسة وقبضة
يدها فى وجهها تهتز وهى تقول:
«انظرى ما فعلت بى؟!».

فنفرت السيدة العجوز إليها من قمة
رأسها حتى أخص قدميها ثم قالت لها:
إنك عصيت ما قلته لك.. لقد غطست فى
البحيرة أكثر من غطستين.. وها هى النتيجة
- نتيجة عصيانك لما قلته لك - فلتشكرى
نفسك على الحالة الرثة التى أصبحت

الحال قفزت على سوخو وابتلعتها كاملة في جوفها، تماماً كما تبلع الحية الكبيرة عذرة. هنا شت عقل أم سوخو.. وانفجرت في هلوسات مجنونة.. وبعد قليل ماتت.

الحكاية الثالثة:

الأميرة التي أراد أبوها الملك الزواج منها

تمنى في ولاية تورا

يحكى أن ملكاً كان له ابنة، وفي أحد الأيام عاد الملك إلى قصره الملكي بعد أن كان يشرف على رى حقوله فلمح ابنته تطل من شرفة القصر وكانت تقفل أزوار بلوزتها - فلمح الملك ثديي ابنته فاشتتها وأرادها زوجة لنفسه. فتوجه في الحال إلى زوجته الملكة وسألها:

هل من حقي أن أكل مما زرعت؟
فأجابته الملكة:

بالطبع من حقي.

ثم سأل الملك نفس السؤال لوزراء المملكة فأكد الجميع حق جلالته في الأكل مما زرعه. فأمر الملك بالاستعداد لإقامة حفل زواج حافل، ثم أرسل الدعوات لملوك الممالك المجاورة والبعيدة، كما أنه أمر منادى المملكة بإعلان الحدث للمواطنين، فضلاً عن أنه وجه دعوات للعائلات المجاورة.

وحل يوم الزواج فازدحمت المدينة بجموع من كل حذب وصوب، ثم اكتسى الملك العريس بالحرائر وتزين بالجواهر. ولكن حتى الآن لم يعرف أحد.. من تكون العروس؟

ابنة الملك كانت لديها بعض الشكوك، فلقد استشعرت كأنثى رغبة أبيها الملك فيها؛ ولهذا طلبت من التجارين أن يعدوا لها

عليها.. ومع ذلك لا يزال هناك المزيد لأعطيك إياه. أشارت القمر الأم العجوز إلى ثلاثة صناديق - كل واحد أكبر من الآخر - فلتختاري واحداً من الثلاثة!

ونظراً لأن عيون سوخو لا ترى إلا الأكبر في كل شيء فقد اختارت أكبر الصناديق الثلاثة!

أثناء غياب سوخو في رحلتها إلى القمر الأم كانت أم سوخو تتحرك في قلبي ذهاباً وإياباً في ساحة البيت. قلقها على ابنتها سوخو يتزايد - فسوخو لم تعد إلى البيت.... الأم تحدث نفسها:

متى ستعود سوخو إلى البيت؟ متى سأشبع عيوني بالنظر إلى الجواهر واللآلئ، وانفجرت باكياً. والهاة سمعت من خلال الشجيرات التي تحيط بالبيت. سمعت صوت سوخو يناديها: أمها! أسرع الأم لتستقبل ابنتها سوخو ولكن الصدمة قد أمانتها بمجرد أن رأت ما رأت - ألقت ابنتها سوخو طال وأصبح في طول زلومة فول وجسدها مغطى بالقروح والدمامل بدلاً من الجواهر واللآلئ. فصرخت في ابنتها متسائلة في يأس:

سوخو - ماذا حدث لك؟! ماذا حدث لك يا سوخو؟ ماذا فعلت لتصبحي هكذا؟

ولكن سوخو أشارت إلى الصندوق قائلة: العجوز الكركوية طلبت مني أن أختار صندوقاً من ثلاثة فطيماً اخترت أكبر الصناديق - فكرت الأم قائلة:

لعل العجوز الكركوية تعشق لعب الحيل! لعلها تحتفظ لك بمفاجأة داخل الصندوق.. مفاجأة تكفر بها عن سوء معاملتها لك يا ابنتي سوخو.

بقلبي واضح وبقلوب تدق ففحت سوخو وأمها الصندوق ففرجت من جوفه حية سوداء طويلة وهي تفتح بأنفاس غاضبة، وفي

صندوقاً كبيراً وأن يضعوه فى أحد أركان غرفة نومها .

وفى يوم الزواج دخلت ابنة الملك فى جوف الصندوق وسحبت الغطاء على الصندوق ومن الداخل قفلت الصندوق .

وبعد أن انتهى الملك من لبس ملابس العرس ، وأصبح جاهزاً كعريس ، أرسل الوصيفات لإعداد ابنته كعروس فى ليلة عرسها .

فصعدت الوصيفات للدور العلوى من القصر حيث حجرة نوم ابنة الملك ، فلم يجدنها ، وأعادت الوصيفات البحث عن الابنة العروس ، وأعدن البحث بلا جدوى . أصيب الملك بالإحباط والحزن ، أما ضيوف العريس فقد قدم لهم عشاء العرس فى قاعة الولائم الملكية ، ثم انصرفوا وهم يهزون رؤوسهم عجباً من زواج لم يحدث .

بعد أربعة أو خمسة أيام لم تعد الملكة تطيق النظر إلى صندوق ابنتها فى حجرة ابنتها ، إذ إنه يذكرها بابنتها المفقودة ، فقالت لنفسها :

ما جدوى صندوق ابنتى بدون ابنتى ؟ فطلبت من خدم القصر بإلقاء الصندوق فى النهر ، فطفا الصندوق الجارى لعدة أيام حتى وصل إلى مملكة أخرى .

وكان ملك تلك المملكة مع وزيره على شاطئ النهر يلعبان ففوجئا بالصندوق الطافي .. نزل الوزير للنهر محاولاً جذب الصندوق للشط ولكن الصندوق كان يبتعد عن الشاطئ ، ولكن عندما نزل الملك النهر اقترب الصندوق من الملك . استدعى الملك خدمه وأمرهم أن يخرجوا الصندوق من النهر ويحملونه إلى القصر الملكى وبالتحديد فى حجرة نومه .

اعتادت الملكة الأم أن تعد لابنها الملك كل ليلة كوباً من اللبن وعنقوداً من الموز وتتركها فى غرفة نومه - واعتاد الملك الابن قبل النوم أن يشرب كوب اللبن ويأكل عنقود الموز .

ولكن الآن ومنذ أن وضع الصندوق فى حجرة نومه لاحظ الملك أن كوب اللبن أصبح نصف كوب ، وعنقود الموز أصبح نصف عنقود .

فى أحد الأيام فاتح أمه فيما لاحظته شاكياً :

أماه ، هذه الأيام لماذا تحضرين لى للعشاء نصف كوب لبن ونصف عنقود موز على غير عادتك . فردت الملكة الأم :

« لا يا ولدى كعادتى دائماً أحضر لك كوب اللبن وعنقود الموز . »

ثم جاء الليل فاخْتِباً الملك فى حجرة نومه فى ركن خفى من أركانها ، وبعد أن أحضرت الملكة الأم كوب اللبن وعنقود الموز ثم تركت الحجرة ، بعد قليل فوجئ الملك بفتاة جميلة تخرج من داخل الصندوق ثم تأكل نصف عنقود الموز وتشرب نصف كوب اللبن ، وعندما همت للعودة إلى داخل الصندوق قفز الملك من مخبئه وأمسك بيد الفتاة ثم سألها :

من أنت ؟! ماهى حكايتك ؟

فحكّت الأميرة للملك كل شىء عنها .. وكل حكايتها . منذ هذا اليوم بدأ الملك يقضى جل وقته فى حجرة نومه وانقطع عن كل عشيقاته من النساء .

ولكن الحرب أعلنت على المملكة ، ولابد للملك أن يذهب للقتال ، وبعد أن استعد للرحيل إلى ميدان المعركة استدعى أمه الملكة وقال لها :

أماه، أثناء غيابي في الحرب أود أن تستمرى كعادتك في إعداد وإحضار كوب اللبن وعنقود الموز إلى حجرة نومي.. أماه لاتنسى ذلك.

ولكن إحدى خادومات القصر كانت قد رأت - من خلال شرخ في باب حجرة نوم الملك - أن الملك كان كل ليلة يخرج من داخل الصندوق فتاة جميلة. الخادمة أسرت بهذا السر إلى العشيقة التي كانت مفضلة لدى الملك قبل ظهور الأميرة في الصندوق.. قررت العشيقة المهجورة التخلص في الحال من منافستها على قلب الملك - فتوجهت إلى الملكة الأم وطلبت منها الصندوق الذي في حجرة نوم الملك. في البداية رفضت الملكة الأم أن تعطى الصندوق للعشيقة، ولكن العشيقة أمكنها إقناع الملكة الأم للحصول على الصندوق ونقل الصندوق من حجرة نوم الملك إلى البيت الخاص بالعشيقة الغيور.

في الحال فتحت العشيقة الغيور الصندوق بوحشية فوجدت بداخله الأميرة الجميلة. ثم بدأت يتمزيق أعضائها فاستأصلت يديها لتدفن تحت جذور نبات البطاطا في حديقته، ثم استأصلت ساقها لتدفن في حفرة السباخ (السماد) البلدى، ثم استأصلت ثدييها لتدفن في شونة عفش الأرز.. ثم اقتلعت عينيها ووضعتهما في برطمان المخللات. وأخيراً ألقت ببقايا جسد الأميرة في حفرة في الفناء الخلفى لبيتها فظلت تكن وهى مابين الحياة والموت بلا عيون وبلا أطراف.

في نفس اليوم، امرأة عجوز كانت تمر على نفس الطريق الملقى عليها جسد الأميرة فسمعت أنينا فهبطت إلى الحفرة وأنقذت ماتبقى من الأميرة وحملته إلى بيتها.

في الصباح التالى استدعت الأميرة العجوز وقالت لها:

«ياجدة عيناى فى برطمان المخللات فى بيت العشيقة الغيور، من فضلك يا جدتى أحضرى لى عيوى، فذهبت العجوز إلى بيت العشيقة وكانت تعرفها من قبل واستجدت منها بعض المخللات.

فكانت لها العشيقة:

«أذهبى إلى المخزن الملحق بالمطبخ وخذى ماتريدينه من برطمان المخللات، والتقطت العجوز بعناية عينى الأميرة من بين قطع المخلل وأرجعتها إلى الأميرة. وعندما ثبتت الأميرة عينيها فى محجريهما، فى الحال استردت الأميرة بصرها. فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز:

«ياجدة، من فضلك ذراعى مدفونتان تحت جذور ثمار البطاطا فى حديقة العشيقة الغيور. فذهبت العجوز إلى العشيقة واستجدتها أن تعطىها بعض ثمار البطاطا.

فكانت لها العشيقة:

إذا كنت تريدين بعض ثمار البطاطا فلماذا لاتذهبين إلى الحديقة وتحفرين الأرض . لتأخذى بعض ثمار البطاطا .

فذهبت العجوز إلى الحديقة وحفرت وبحثت عن الذراعين المبتورين وأرجعتها إلى الأميرة وثبتتهما فى جسدها - وهكذا أصبح للأميرة ذراعان.

فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز:

ياجدة، ساقاى مدفونتان فى حفرة السباخ (السماد) البلدى.. من فضلك يا جدة أذهبى واحضرى لى ساقاى.

فذهبت العجوز للعشيقة وقالت لها:

لقد زرعت بعض بذور الخيار. ولقد بدأت تنبت وأود أن أسخها ببعض السباخ (السماد) البلدى لتتمو وتثمر.

فَقَالَت الْعَشِيقَةُ :

لدى الكثير من السامد (السباخ) البلدى -
خذى أقصى ما يمكنك حمله .
عزلت العجوز الساقين من السامد ،
وأخذتهما إلى بيتهما ، وعندما ثبتتهما فى
جسد الأميرة أصبح لها ساقان وكأنهما
جديدين .

فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز :
ياجدة ، من فضلك ، أحضرى لى ثدى
المدفونين فى شونة عفش الأرز فى بيت
العشيقية .

فعدت العجوز للعشيقية وقالت لها :

لدى بعض القذور من الطين - مازالت
طرية - وأستسحك فى أخذ بعض عفش
الأرز لى أدعك بها القذور لى تسود... فهل
تسمحين لى ببعض عفش الأرز :
فقالت لها العشيقية :

خذى ما تريدين من عفش الأرز فلدى
الكثير منه فالتقطت العجوز ثدى الأميرة من
بين عفش الأرز ورجعت بهما إلى البيت
وثبتتهما فى جسد الأميرة - وهكذا اكتمل
جسد الأميرة ، وعاد لها جمالها كما كانت
دائما .

وانتهت الحرب وعاد الملك إلى قصره ،
ومباشرة توجه إلى حجرة نومه فافتقد
الصندوق وياتالى الأميرة الجميلة داخله
فنادى أمه وسألها :

أماه ، ماذا فعلت بالصندوق الذى كان
فى حجرة نومي ؟

فقالت له الملكة الأم :

الصندوق استعارته منى عشيقتك
المفضلة .

فأسرع الملك إلى بيت العشيقية وسألها :
أين الصندوق ؟

فَقَالَت :

ما سر اهتمامك ! لقد ألقيت به فى النهر .
هنا أيقن الملك أنه لن يجد الصندوق ، فلابد
وأن التيار قد حمله بعيدا جدا ، وربما حمله
إلى البحر . فعاد إلى حجرة نومه حزينا
ومحبطا . جلس وقد دفن وجهه بين راحتى
يديه .

مرت بعض الأيام ، وسمعت الأميرة
برجوع الملك من الحرب ، فطلبت من السيدة
العجوز أن تعد وليمة كبيرة تدعو لها ضيوفا
من المملكة ومنهم الملك . لقد تعجب الجميع
متسائلين كيف لامرأة فقيرة أن تقيم مثل
هذه الوليمة الكبرى .. مما أثار دهشتهم وحب
استطلاعهم . الملك نفسه أراد أن يكشف
ويعرف كيف لامرأة فقيرة أن تعد مثل هذه
الوليمة الكبرى . بعد أن اتخذ جميع الضيوف
أماكنهم فى كوخ العجوز الصغير - فجأة -
ظهرت الأميرة وهى تحمل آلة تامبورين
وبدأت تعزف على أوتارها وتغنى أغنية
تحكى فيها حكايتها المعروفة للملك كما سبق
وحكتها الأميرة له ، هنا أدرك الملك أن تلك
الأميرة التى تغنى ليست سوى الأميرة
الجميلة التى كانت داخل الصندوق ، فهب
الملك واقفا وتوجه نحوها وأمسك بيدها ، ثم
أقيم حفل زواج كبير للملك وللأميرة الجميلة .
أما العشيقية الغيور فقد شنت من عنقها
على مشنبة أقيمت خارج العاصمة .

الحكاية الرابعة :

بين الضرتين فقد الزوج

شعر رأسه

تحكى فى ولاية التاميل

يحكى أن زوجا فى منتصف عمره لم يكن
سعيدا مع زوجته الأولى فتزوج زوجة ثانية

أصغر. ثم تتعايش الزوجتان معا وكأننا
تتعاركان دائما.

فصل الزوج بين الضرتين بأن أعد لكل
زوجة بيتا مستقلا يبعد عن الآخر.

ويعد الكثير من النقاش والحوار المتبادل
استطاع الزوج أن يقطع الضرتين على أن
يتناوبا تعيش مع كل واحدة منهما عدة أيام.

فعندما كان الزوج يكون مع الزوجة
الثانية الأصغر، كانت تجلس بجوارها

وتوهمه أنها تغلى رأسه من القمل وهي في
الحقيقة تقتلع من رأسه الشعيرات البيضاء؛

لأنها تريد أصغر سنا برأس شعرها أسود
تماما. وعندما كان الزوج مع الزوجة الأولى

الأكبر سنا والتي كان لا يشعر بالارتياح
معهما لأنها الزوجة الأكبر سنا.. فقد كانت

تجلس بجوارها وتوهمه أنها تغلى رأسه من
القمل وفي الحقيقة كانت تقتلع كل شعر

رأسه الأسود، وهكذا ومع الوقت تناقص شعر
الزوج حتى أصبح أصلع تماما.

تعقيب:

هذه الحكاية ذكرتني بحكاية مماثلة تماما عنوانها
(بين حانا ومانا) فقد الزوج شعر رأسه لدرجة أنها

أصبحت مثلا شعبيا، إلا أنني للأسف لا أذكر
مصدر هذه الحكاية؛ أمو الموروث العربي أم العبري

(التوراة) .

الحكاية الخامسة:

أربع بنات وملك

تخى في ولاية البنجاب

يحكى أنه كان هناك ملك بعد أن يقضى
نهاره فوق عرشه في اجتماعات مع بلاطه

يقضى ليله في التجول في عاصمة مملكته
منتكرا بحثا عن مغامرة.

في إحدى الليالى رأى الملك أربع بنات
يجلسن تحت شجرة في حديقة يتبادلن

الأحاديث، فتوقف الملك ليسترق السمع إلى
أحاديثهن.

قالت البنات الأولى:

في رأبي يا بنات أن مذاق اللحم هو
الألذ والأطعم بين مذاق كافة الأطعمة.

فاعترضت البنات الثانية قائلة:

لا.. لا أوافقك.. فليس هناك ألذ ولا أطعم
من مذاق وطعم الخمر.

فاعترضت البنات الثالثة قائلة:

لا.. كلناكما مخطئة. إن ممارسة الحب
هى الأحلى والألذ مذاقا ومتعة.

فاعترضت البنات الرابعة قائلة:

أتفق معكن يا بنات، فاللحوم والخمر

والحب لها مذاق حلو ولذيذ.. ولكن فى رأبي
فإن مذاق قول الأكاذيب لا يساويه مذاق أى

شئ آخر. بعد ذلك حان موعد عودة البنات
الأربع إلى بيوتهن.. كان الملك لا يزال

ينتصت للبنات الأربع باهتمام كبير، فتابع
الملك البنات الأربع إلى الشارع الضيق

بجوار الحديقة، وميز أبواب بيوت البنات

الأربع بعلامة دائرية.. بالطباشير.. ثم عاد
إلى قصره الملكى.

وفي صباح اليوم التالى استدعى الملك
وزيره وقال له:

أرسل أحد رجالك إلى الشارع الضيق
المجاور للحديقة ودعه يحضر لى أصحاب

البيوت الأربعة المميزة (المعلمة) أبوابها
بعلامات دائرية بالطباشير.

بنفسه ذهب الوزير إلى الشارع الضيق
واستدل على البيوت الأربعة وأحضر للبلاط

أربعة رجال هم أصحابها.

فقابلهم الملك وقال لهم :

لكل منكم ابنة - أليس كذلك ؟

فرد الرجال الأربعة بأصوات خائفة

مرتعدة :

أجل يامولانا ... لنا بنات أربع .

فقال الملك لهم :

أود التكم مع بناتكم ! فليحضر كل منكم

ابنته إلى هنا .

وخوفاً على بناتهم من أى أذى محتمل

قال الرجال الأربعة :

يا مولانا ليس من اللائق أن نحضر إلى

القصر أربع بنات شابات غير متزوجات .

فقال الملك مطمئناً الرجال الأربعة :

أطمئنوا لن يصيب بناتكم أى أذى

بحضورهن إلى القصر وأكد لكم ؟ بناتكم فى

أمان وسأدير إحضارهن فى سرية وسر .

وأرسل الملك أربع عربات نوافذها مغطاة

بالستائر إلى البيوت الأربعة ، وهكذا

أحضرت البنات الأربع إلى قاعة الاستقبال

فى القصر الملكى .

واستدعى الملك لحضرته الملكية بنتاً بعد

أخرى .

وقال الملك للبنت الأولى :

يا ابنتى عم كنت تتحدثين مع رفيقاتك

الثلاث ليلة أمس تحت الشجرة فى الحديقة !

فأ قالت البنت الأولى :

يا مولانا الملك لم أكن أحدث بسوء عن

جلائكم .

فقال الملك :

لا أعنى ذلك فقط خبرينى عما كنتم

تحدثن عنه بالأمس .

فأ قالت البنت الأولى :

كنت فقط أقول إن مذاق اللحوم هو الأذى

والأطعم بين مذاق كافة الأطعمة وطعومها .

فسألها الملك :

أنت ابنة من ؟

فأ قالت البنت الأولى :

أنا ابنة رجل من قبيلة بلهبارا . فتساءل

الملك فى دهشة :

ابنة رجل من قبيلة بلهبارا ! إذن ما

أدراك بطعم اللحوم ؟ قبيلة بلهبارا لا تقرب

اللحوم . لا ، بل إن تترتمكم حيال اللحوم

يجعلكم لا تشربون المياه إلا وإناء الماء

مغطى بشاشة خشية أن تبتلعوا حشرة قد

تكون فى إناء الماء .

فأ قالت البنت الأولى :

هذا حقيقى يامولاي .. من ملاحظاتى

توصلت إلى أن اللحوم لابد وأن تكون لذيدة

للغاية ، فهما أقرب من منزلنا هناك جزاء ، ولقد

لاحظت أن زبائنه عندما يشربون منه اللحم

فإنهم لا يبددون أو يلغون منها شيئاً . إذن

لابد أن تكون اللحوم غالية تماماً ، فبعد أن

يأكلوا اللحم يحتفظون بالعظام لكلاهم

وكلاهم لا تترك العظام إلا بعد أن تصبح

نظيفة وناعمة تماماً نعمة الرأس المعدنى

لحرية ، وبعد ذلك تحط الغريان على العظام

وتحملها بعيداً ، وبعد أن تنتهى الغريان من

العظام يتجمع النمل عليها بكثافة ، وهكذا

أدركت يامولاي أن اللحوم شهية ولذيدة .

كان الملك مسروراً ومعجباً بمنطق البنت

الأولى وقال لها :

أجل يا ابنتى ، اللحوم فى الحقيقة شهية

فى أكلها ، ثم صرف الملك البنت الأولى من

حضرته بعد أن حملها بهدية غالية .

وبعد ذلك أحضرت البنت الثانية لحضرة الملك فسألها:

ليلة أمس، فى الحديقة، تحت الشجرة، ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟
فكانت البنت الثانية:

مولاي، لم أكن أتحدث بأى سوء عن جلالته.

فقال الملك - مطمئناً:

أصدقك، فقط خبرينى عما كنت تقولين؟
فكانت البنت الثانية:

كنت أقول إن مذاق الخمر يوقى أى مذاق.

فسألها الملك:

من أبوك؟

فكانت البنت الثانية:

أنا ابنة قسيس!

فقال الملك مندهشاً:

هذه نكتة! من المعروف أن القساوسة لا يطبقون مجرد ذكر الخمر كاسم فماذا تعرفين عن الخمر يا ابنة القسيس؟
فكانت البنت الثانية:

أنت محق يا مولاي، وأنا لم أذق الخمر إطلاقاً، ولكن أمكننى بسهولة أن أفهم مدى حلاوة مذاق الخمر، فأنا أتلقى دروسى فوق سطح منزل أبى القسيس، وأسفل المنزل هناك كثير من محلات بيع الخمر. وفى أحد الأيام رأيت سيدين بملابس فاخرة اشتريا بعض الخمر وجلسا بالقرب من أحد محلات الخمر وظلا يحتسيان الخمر، وعندما وقفا كانا يترنحان من جانب لآخر، ففكرت قائلة لنفسى:

السيدان يترنحان فى الشارع من رصيف لآخر، ويصطدمان بالجدران، ومع كل خطوة

يتكفلان على الأرض ثم يعتدلان بصعوبة، من المؤكد أنهما لن يعودا ثانية لشرب الخمر، ولكن خاب توقعى، فلقد عاد السيدان لمحل الخمر فى اليوم التالى وفعلاً الشئ نفسه، لهذا قلت لصديقاتى بالأمس: لابد وأن الخمر مذاقها لذى جداً، وإلا لما عاد السيدان لشرب الخمر.

فقال الملك للبنت الثانية ابنة القسيس: أجل يا ابنتى، أنت محقة فمذاق الخمر فى الحقيقة لذى.

ثم صرف الملك البنت الثانية إلى بيتها محملة بهدية غالية.

ثم استدعى الملك البنت الثالثة وسألها: بالأمس، فى الحديقة، تحت الشجرة ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟
فكانت البنت الثالثة:

مولاي، لم أكل شيئاً يسبى لجلالتكم، فقال الملك مهدئاً:

أعرف يا ابنتى، فقط خبرينى ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟
فكانت البنت الثالثة:

كنت أقول لهن ليس هناك أذى ولا أمتع من ممارسة الجنس.
فقال الملك باستتكار:

يا ابنتى، مازلت صبية صغيرة جداً، فكيف تأتى لك أن تعرفى شيئاً عن ممارسة الجنس؟ من يكون أبوك!
قالت البنت الثالثة:

أنا ابنة الشاعر، حقاً يا مولاي أنا ما زالت صغيرة على الحب وممارسة الحب لكن لدى عينين وأذنين - ومما رأيت وسمعت أدركت أن ممارسة الجنس لابد وأن تكون الأذى والأمتع فى الحياة، فأمرى كادت أن

نموت وهى تلد أخى الأصغر، ومع ذلك فيعد أن ولدت أخى الأصغر عادت بعد قليل لسلوكها كراقصة واستمرت فى استقبال عشاقها كمادنتها دائماً، لهذا أدركت أن ممارسة الجنس لا تقاوم. فقال لها الملك: أنت محقة تماماً يا ابنتى..

ثم صرفها لبيتها محملة بهدية غالية. وعندما سأل الملك البنت الرابعة السؤال نفسه:

بالأمس، فى الحديقة تحت الشجرة، ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟

فكانت البنت الرابعة بقلق:

يا مولاي لم أقل شيئاً يسيئ لجلالتكم. فرد الملك مطمئناً:

لا تقلقى! فقط أخبرينى ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟

كانت البنت الرابعة:

قلت إن قول الأكاذيب أمر يتلذذ به الكذبة.

فسألها الملك:

ابنة من أنت؟

فكانت:

أنا ابنة فلاح.

فسألها الملك:

وما الذى جعلك تقولين إن هناك متعة فى قول الأكاذيب؟

فكانت البنت الذكية:

كل واحد منا يكذب، أنت يامولاي يوماً ستكذب إذا لم تكن قد كذبت من قبل.

فقال الملك مكهفراً:

كيف؟ ماذا تعنين؟

فكانت ابنة الفلاح الذكية:

سأثبت لجلالتكم ذلك إذا وهبتى مائتى ألف روية، ولتسمح لى بست شهور، بعدما سأقدم لجلالتكم الدليل على قولى. أثار ما قالت ابنة الفلاح الملك فوهبها ما طلبته من روبيات ووافق على الانتظار لست شهور لتقدم له الدليل على مقولتها.

بعد ست شهور استدعى الملك ابنة الفلاح الذكية إلى البلاط وذكرها باتفاقهما.

قبل ذلك كانت ابنة الفلاح قد شيدت بهبة الملك المالية بيتاً فخيماً وجميلاً وموثقاً بلوحات مرسومة ورسم محفورة فضلاً عن ستائر الحرير والساتان.

طلبت ابنة الفلاح من الملك:

يا مولاي، فلنتفضل لزيارة بيت قد شيدته لله فالله بداخله.

فذهب الملك وبصحبه وزيران إلى البيت. فكانت ابنة الفلاح الذكية:

هذا البيت مسكن الله تعالى، وسيظهر شخصياً لشخص واحد ولمرة واحدة، ولكن الله لن يظهر لشخص أصله لقيط ومولود من زواج غير شرعى، والآن فلنتفضلوا الواحد بعد الآخر لدخول البيت لرؤية الله.

فقال الملك: وهو كذلك، فليدخل وزرائى الواحد بعد الآخر وسأدخل أنا أخيراً.

ودخل الوزير الأول من خلال باب بيت الله، فوجد نفسه فى حجرة هادئة وجميلة، وبدأ ينظر حوله بحثاً عن الله، بينما يقول لنفسه هذا المكان جميل يليق فعلاً بالله تعالى، ولكن من أدرائى، إن كنت سأرى الله أم لا فقد أكون طفلاً لقيطاً، من يستطيع أن يعرف ثم عاود الوزير النظر حوله باحثاً عن الله وقد فتح عينيه عن آخرهما لكيلا يلفوته ظهور الله، ولكنه لم يرى الله فى أى مكان فقال لنفسه:

لا يمكننى الخروج الآن لأقول للآخرين
إننى لم أرى الله، سيعتقدون أننى لقيط
ولهذا سأقول لهم إننى رأيت الله شخصيا
وبوضوح كامل.

وخرج الوزير، وعندما سأله الملك ما إذا
كان قد رأى الله؟

فقال الوزير على الفور:

أجل يا مولاي لقد رأيت الله شخصيا
وبوضوح تاما كما أرى جلالكم الآن
يا مولاي.

فسأله الملك: حقا؟ أنت رأيت الله؟

فرد الوزير: حقا وحقيقة يا مولاي.

فسأله الملك: وماذا قال لك الله؟

فرد الوزير لقد طلب منى الله عدم
التصريح لأى أحد بما قاله لى.

ثم أمر الملك وزيره الثانى بالدخول إلى
بيت الله فأطاع الوزير وأمر الملك ودخل
بيت الله، وبمجرد عبور الوزير لعتبة البيت
حدثه قلبه متسائلا:

ماذا لو كنت لقيطا؟

ثم دخل الوزير إلى الحجرة الفاخرة
وحملق حوله بحثا عن الله لكنه هو بدوره
لم ير الله أو أى إشارة تدل على وجوده،
فقال لنفسه:

من المحتمل أن أكون لقيطا لأننى لا أرى
الله هنا وإذا ما اعترفت بأننى لم أر الله
فسأحمل العار لنفسى ولهذا فمن الأفضل أن
أدعى كذبا بأننى قد رأيت الله بالفعل.

وعندما خرج الوزير الثانى من بيت الله
عائدا إلى الملك قال له:

مولاي! أنا لم أر الله فقط؛ بل قد تكلمت
مع الله شخصيا.

وحان الآن دور الملك ليدخل بيت الله.
بثقة شديدة دخل الحجرة الفاخرة وظل يحملق
ويحملق حوله، ولكنه لم ير شيئا يشير إلى
وجود الله.. فشعر بالارتباك وبدأ يشك فى
نفسه، فقال لنفسه:

من المؤكد أن الوزيرين قد شاهدا الله
بوضوح فأين الله؟ من الواضح أن الوزيرين
ابنان شرعيان لأبويهما! هل من الممكن أن
أكون أنا الملك ابنا لقيط؟ ولهذا لا أرى
الله! إن اعترافى بذلك سيؤدى إلى فوضى
فى كل شيء.. لا بد وأن أقول كذبا إننى قد
رأيت الله بوضوح.

ويعد أن قرر ذلك خرج من البيت وانضم
لوزيريه. هنا سأله ابنه الفلاح الذكية.

والآن يا مولاي، هل رأيت الله؟

فرد الملك بثقة قائلا:

أجلا لقد رأيت الله.

فسأله ابنه الفلاح: حقا يا مولاي؟

فرد الملك بإصرار: مؤكد رأيت الله.

كررت ابنه الفلاح سؤالها ثلاث مرات
وفى كل مرة كان الملك يكذب دون حجل أو
حياء.

فقالت ابنه الفلاح: يا جلالة الملك أليس
لديك ضمير فكيف لك أن ترى الله - والله
روح؟

عندما سمع الملك هذا التعنيف من ابنه
الفلاح فجأة تذكر قول ابنه الفلاح بأنه يوما
سيكذب، وهنا انفجر الملك ضاحكا واعترف
بأنه لم ير الله إطلاقا، وبالمثل اعترف
الوزيران وقد شعرا بالخجل والخوف.

هنا قالت ابنة الفلاح للملك:

يا جلالة الملك نحن الفقراء يجب أن

تكذب، ونقول الأكاذيب من حين لآخر لننقذ
حياتنا ولكن ما الذى يخيف جلالكم؟ لعل

للكذب جاذبية.. فالكثيرون يكذبون ويقولون
الأكاذيب؛ ولهذا قلت إن للكذب مذاقاً لذيذاً.
لم يغضب الملك من الحيلة التي دبرتها له،
بل بالعكس فقد أعجب بذكاء ابنة الفلاح
ووفائها لدرجة أنه قد طلب يدها زوجة له.
وهكذا أصبحت ابنة الفلاح زوجة الملك
ومستشارته الوفية في جميع شؤنه العامة
والخاصة. ومع الزمن نضجت حكمته
وانتشرت في جميع البلدان.

تعقيب

لأندرسون حكاية شعبية بعنوان (الملك عريان)
تلك الكلمات التي صاح بها طفل عندما ظهر الملك
أمام شعبه وهو عريان تماماً متوهماً أنه يرتدى لباساً

ملكياً جديداً صنعه له الخياط الملكي، الذي أوهم
الملك بأنه بالفعل يرتدى لباساً جديداً، ولكي يجعل
الخياط الملك يصدق ومعه جميع من في البلاط بأنه
لباس حقيقي لا يراه إلا الطيبون المؤمنون، أما
الأشرار والكفار فلا يرون هذا اللباس الملكي المنسوج
من خيوط خاصة. وبهذا الادعاء أرغم الخياط
المخادع الملك وجميع من في البلاط بالتسليم بأنهم
يرون اللباس الملكي.. وإلا كانوا أشراراً وكفاراً، رغم
أن الملك في الحقيقة كان عارياً كما صاح الطفل.
لعل هذا الادعاء هو نفسه ادعاء ابنة الفلاح مع الملك
مع فارق الهدف بين كل من الادعاءين في
الحكايتين؛ حكاية أندرسون وحكاية أربع بنات وملك
- الحكاية الشعبية الهندية.





من فن الواو..

جمع وتعليق
عبد الستار سليم

٢- حَلَوُ النَّبِيِّ وَحُلُوَةُ رِقَابِيهِ
يَا مَا هُوَ بِذَرِّ الدُّورِ
من يوم جبريل رقا بيه
من سابع سما.. فَجَّ نُورًا

١- أَسْلَمَ عَ النَّبِيِّ الرَّيْنِ
الْعُضْمُ بِطَلِّ صَلَايَةِ
قَوْمِ يَا بِلَالُ يَزِينُ
يَا بُو بَكْرٍ قِيمَ الصَّلَايَةِ

هوامش:

- رِقَابِيهِ (الأولى): لفظ شعبي يدل على جمع كلمة «رقية»، ويُطلق التعبير الجمعي على المفرد للتعظيم.
- الدُّور: بمعنى «البدور» وهي جمع كلمة «بذر» والتعبير الشعبي يجمعها بلفظ «بدورة»، ولكن «التاء» المربوطة تنطق ألفًا.
- جبريل رقا بيه: يقصد «سيدنا» جبريل، عليه السلام.
- أما كلمة «رقابيه»، فهي مكونة من مقطعين هما: للفعل الماضي «رقأ» - أي صعد - والجار والمجرور «بيه»، أي به -

هوامش:

- العُضْمُ: العلم، بطل: توقف عن.
- صَلَايَةِ: بمعنى «صايل» وهي كلمة شعبية تعني «آلام العظام».
- بِلَالُ: هو مؤذن الرسول «سيدنا» بلال بن رباح.
- يَزِينُ: بمعنى «مُنِّئ».
- أَبُو بَكْرٍ: هو أبو بكر الصديق رضي الله عنه.
- الصَّلَايَةِ: بمعنى الصلاة.

• **فَجَّ نَوْرًا** : بمعنى انبثق نوره بشدة وكلمة «نوره» تطلق «نورا» .

٣- **جَمَلٌ مُؤَلَّدٌ بِرَمِّ تَاه**

جَمَلٌ وَسَارِكٌ نَبِيْنَا

مَا .. حَذَّ عَ الدُّنْيَا بِرَمِّ تَاه

غَيْرَ الْمُشْرِفِ نَبِيْنَا

هوامش :

• **الجمل المؤلَّد** : أى الأصيل، وهو الجمل من الفصيلة التى تصنرب القلة، أى التى تهضر، وهو جمل شديد وغالى اللون.

• **سارك نبينا** : أى سارك نبيائه، وسارك اللاب، صفة تُطلق على الجمل البالغ المكتمل دلالة على الحكمة ورجاحة العقل.. (وهو إسقاط مقصود به الشخص العاقل) .

• **برم تاه (الثانية)** : بمعنى برأته، أى كان بارأ بها.

٤- **تَهْدِ الْغُرُورَةَ وَنَا ابْنِي**

وَكَلَامَ الْعَوَازِلِ زَمَانِي

وِيهِ الَّتِي خَدَّتْهُ وَنَابْنِي

غَيْرَ الشَّقَا .. فِي زَمَانِي

هوامش :

• **الغُرُورَةُ** : أى الدنيا.

• **وَنَا ابْنِي** : أى فى نفس اللحظة التى أبنى فيها تقوم الدنيا بهذ هذا البناء.

• **العَوَازِلُ** : الحلال أى الحاقدين.

• **زَمَانِي (الأولى)** : بمعنى زمنى أى منقطع على جرحى فأسال دمه وألمنى.

• **ويه** : بمعنى وياه ؟ للتساؤل.

• **ونابنى** : بمعنى وعاد على بـ «نابى» أى نصيب وفائدة.

٥- **دُنْيَا عَلَيْنَا كَمَنْتِي**

وَعِ النَّاسِ رَمِيْتِي بِلَاكِي

خُلَيْتِي السُّبُوعَةَ كَمَنْتِي

وَجِبْتِي الْمَقْدَمَ وَرَاكِي

هوامش :

• **كمنتى (الأولى)** : أى كما أنتى.

• **بلاكى** : بمعنى بلانك أو بلايكي.

• **كمنتى (الثانية)** : مكونة من مقطعين هما: «كما

ننتى» وكلمة «ننتى» هى جمع «نناية» و«النناية» كلمة تصرفت من «الأنثى» والمعنى هو: يا أيها الدنيا تسببتى فى جعل الرجال السبوعة كأنهم «نساوين»، وهناك فرق بين الرجل والمرأة - فى الشجاعة والإقدام - فى الأدب الشعبى.

• **وجبتي المقدم وراكى** : أى أخرتى أصحاب السبق وجعلتهم فى الخلف.

٦- **كَاَمَ سُبُوعَةَ الْأَرَاضِي كَلَّتْهَا**

كَانَتْ سَارِكَةً عِ النَّوَابِي

وَالدُّنْيَا دَائِرَةً يَكَلَّتْهَا

تَقَسَّمُ وَيَدُّى النَّوَابِي

هوامش:

● كام سبوعة الأراضي كلتها: يقصد دكم من عظماء الرجال، بعد أن ماتوا أكلتهم الأرض أى أنهم صاروا تراباً.

● ساركة ع النوايب: ساركة الديقان وهو ما يدل على الصرامة والجدية والقوة.

● بكتها (الثانية): أى بكيها أى بمكيالها، لتعطى لكل واحد نصيبه.

٧- مرصع زمرج وياقوت

حاجة بتاعة أكابر

لا حاليلنا مائن ولاقوت

والقلب ع الهم صابر

هوامش:

● زمرج: يقصد الزمرد، وهو من الأحجار الكريمة.

● لا حاليلنا: معناها لا حالى لنا، بمعنى إتنا لا نشعر بحلوته.

● مائن ولاقوت: بمعنى الماء واللقوت الذى نتقوت به.

● كلمة مائن: هى «ماء» متونة بالكسر كعادة الشاعر الشعبى الذى يجعل التوين بالكسر دائماً.

٨ - لا عندى بندق ولا فرد

ونا النلى همى زمانى

ظهر السحالى ولا فرد

شفت العجب فى زمانى

هوامش:

● بندق: البندق - فى اللغة الشعبية - هو جمع بندقية، وفرد، - أيضاً - هى جمع كلمة «فرد» و«الفرد» هو بندقية صغيرة بدائية كانت تصنع بواسطة الأفراد.

● زمانى (الأولى): هى بمعنى الفعل الماضى «زمنى» من الفعل «زَمَ» .. «يَزِمُ» بمعنى الضم بقوة، أى أن الهم ضمه بقوة.

● ولا فرد (الثانية): كلمة مكونة من مقطعين هما: «والآف ربة» و«الآف» هو اللعبان الكبير، وكلمة ربة معناها «عاد» وأشطر الثالث كله: عبارة عن إسقاط على عردة وظهور للناس للردية والغادرة والماكرة.

٩ - يا درب طرقة فوق اتلول

والناس عزوة وقرايب

احتارو المقادم فوق اتلول

غرايب يا دنيا غرايب

هوامش:

● يا درب: الدرب يقصد به السكة أو المشوار.

● فوق اتلول (الأولى): أى على تلال ويقصد بها وعورة هذه الطرق والشاعر يتحدث عن نفسه وعن مشواره الصعب دوناً عن غيره من الناس حيث يقول: والناس عزوة وقرايب بمعنى أن الناس كلها فى عزة ومنعة وراحة، وتربطهم أوامر القرى.

● المقادم: أى الأجواد والأصلاء والكرماء.

● فوق اتلول (الثانية): مكونة من ثلاثة مقاطع هى: «فى قوت ليله» أى من فقرهم لم يجدوا قوت ليلة واحدة.

١٠ - شَلَّتْهَا وَانْفَرَدَ تَان

وَمَيَّتَا الْمَقَادِيرَ بِيَدِي

رَحَلَتْ عَزَوْتِي وَانْفَرَدَتَان

صَابِرَ عَلَى حُكْمِ سَيِّدِي

هوامش:

● شَلَّتْهَا: بمعنى شَبَّكْتُهَا في بعضها والخياطة الشَّلالة، محروقة، وهي خياطة الملابس باليد، وهي خياطة ليست دقيقة بخلاف «خياطة المكنة».

● وَانْفَرَدَتَان (الأولى): بمعنى تَفَكَّكَتْ مرة ثانية أي انفردت أو انفرد عقدها.

● وَمَيَّتَا: بمعنى «و..مئى» للسؤال.

● بِيَدِي: هي تخفيف وتسهيل لكلمة «بيدي».

● عَزَوْتِي: أي جماعتي التي أُنْقَوِي بها وانفردتان (الثانية): مكونة من مقطعين هما: انفردت أنا، أي أصبحت فرداً أي وحيداً.

● سَيِّدِي: تسهيل لكلمة «سيدي».

١١ - قَالَ لِلْيَّامِ قَلْبَنَا .. وَ.. عَدَلْنَا

وَادَى رِيحَةُ الدُّنْ فَاحَتْ

لَمَّا قَرَيْنَا نَاخُدْ عَدَلْنَا

لَقِينَا لَيَّامَ رَاخَتْ

هوامش:

● قَالَ لِلْيَّامِ: أي قال للأيام.

● قَلْبَنَا وَعَدَلْنَا: بمعنى عايشنا الشدة والرخاء، وتعبدنا مع الأيام.

● فَاحَتْ: أي انتشرت الرائحة.

● نَاخُدْ عَدَلْنَا: أي يواتينا الحظ.

● لَيَّامَ: أي الأيام.

١٢ - زَمْنِيهِ دَا اللى زَمْنِي

وَلَا عَادَ بِالْيَدِ حِيلَةُ

وَادِينِي وَاقِفْ زَمْنِي

صَبِحَتْ سَنِينِي طَوِيلَةُ

هوامش:

● زَمْنِيهِ: مكونة من مقطعين هما «زَمَنَ إِيهِ» وهو سؤال (استفهام استنكاري) أي هو لوم للزمن.

● زَمْنِي (الأولى): بمعنى داس على جرحي فألمني.

● وَادِينِي: بمعنى رها أنا ذا.

● زَمْنِي (الثانية): مكونة من ثلاثة مقاطع هي: «زَمَ» ما أنا، بمعنى أنه لم يتغير وضعي إلى الأحسن كما كنت أتمنى.

١٣ - وَقَعْنَا .. ف زَمَانِ التَّقَالِيبِ

وَالسَّبْعَ فَارِطُ بَاعِيْنُهُ

شَوْفَ الْعُزْزِ رَمَحَتْ وَرَا .. الدَّيْبِ

لَمَّا قَرْنَهَا بَطَّ عَيْنُهُ

هوامش:

● التَّقَالِيبِ: التغيرات غير الطيبة.

● فَارِطُ: بمعنى فارد.

● بِاعِيْنُهُ: الباع بمعنى أقصى الجهد (والمعنى اللغوي الباع والذراع كوحدة طول، فالأذراع معروف، أما الباع فهو المسافة بين أنامل الكفين عندما يكون للأصابع مفروقتين جانباً على آخرهما).

● العنزة: هي العنزة، والذئب: هو الذئب.

● قُرْنُهَا: القُرْنُ معروف وهما قرنان على رأس العنزة، والكبش أيضاً.

● بَطَّ عَيْنُهُ: أى طرفها، أو دخل فيها فجعلها تدمع.

١٤ - كَذَابٌ مِنْ رِئْيِ عَتَبَها

وجاب عليها سبايت

على ناسٍ مَرْمَرٍ عَتَبَها

صبحت ساكنة سبايت

هوامش:

● مِنْ رِئْيِ عَتَبَها: أى من عاتبها مثلى.

● سبايت: بمعنى إثباتات.

● مَرْمَرٍ عَتَبَها: أى أعتاب منازلها كانت من الرخام المرمر.

● سبايت (الثانية): هي جمع «سبائة» والسبائة (أو سبائة البوص) هي بليان من عيدان البوص أو الدرة يسكن داخله اللقراء.

١٥ - زَمَانٌ كُنَّا عَرَبَهُمُ

وَنَحْمُو ... فِ جَبَانَا الْهَزَالَةَ

واليوم صارو عَرَبَهُمُ

واحنا حداهم نزالَة

هوامش:

● عَرَبَهُمُ: بمعنى كنا أسيادهم وفي الأدب الشعبي كلمة «عرب» لا تعنى الجنس العربى... بل تعنى لطيفة المتميزة مالكة الأرض والمال والسلطان، وغيرهم من الأغراب يكونون فى حماهم، ونحموا: نفهم بالحماية.

● جَبَانَا: أى حمانا وكفنا وعزنا.

● الْهَزَالَةُ: الضعفاء، جمع هزيل.

● عَرَبَهُمُ: أى صاروا عرباً هُمُ بمعنى، أنهم هم الذين أصبحوا العرب.

● نَزَالَة: نزلاء، جمع نزيل، بمعنى أن الحال انقلب وانعكس الوضع.

١٦ - فِعْلُ الرَّدِيَّةِ عَلَى جَارٍ

والقلب كيه فحم فَاخِرِ

ما فِيش جَارٍ يَسْعَلُ عَلَى جَارٍ

ولا .. حَدَّ .. فِى حَدِّ فَاكِرِ

هوامش:

● فِعْلُ الرَّدِيَّةِ: يقصد الدنيا وما تصنعها بنا.

● جَارٍ (الأولى): من الجور والتعدي.

● كيه فحم: مثل فحم.

● فَاخِرِ: بمعنى «فاخورة»، وهى قرن لحرق الأوانى الفخارية.

● يا جلعان : «الَجْع» هو «الدَّلْع» بمعنى أنه يلعب بشئون

الطب لهما، لتفرقة فيه .

● جرايح : تتكون من مقطعين هما: جَرَّة رِيحة ومعناها

«جَرَّة شئ» أى أثر شئ والمعنى: يقول له إنه لا يريد منه شيئاً .

● نمرجسيك : «النمرجسى» معروف، وهو المعرض

المصاحب للطبيب لمساعدته فى التطبيب .

● جلعان : مكونة من مقطعين هما: جاء ألْعن، أى كان

ألْعن بسبب ما فعل .

● بالريشة : أى بالمشروط أو بمبضع الجراح .

● بط : شق أو فتح، والبط يكون للدمامل عادة .

● الجرايح : للجراح أو للدمامل والبثور .

١٩ - قال بينا نقتلع وتَدَى

جمل الحمول فَرَّيْها

لَيَّام تَأْخُذُ وتَدَى

واللى صبر فَرَّيْها

هوامش :

● قال بينا : أى قال بِلَا بينا ، أى هيا بنا .

● تَقْلَع وتَدَى : أى نَقْلَع أوتاداً والأوتاد جمع «وتد»

والوتد معروف وأصل الكلمة «وتدّة» فتحوّرت بالإمالة .

● جمل الحمول : أى المتحمّس على الأحمال الثقيلة،

ويقصد بهذا الرجل السبع .

● فَرَّيْها : أى هبّ وافقأ بها .

● يسعل : أى يسأل .

● ولا .. حد : أى ولا أحد .

١٧ - طبيبى عليّا تَغَطُّرس

والعين تكبّ المدامع

إعْمى ينادى على أطرش

لا .. دا شايِف ولا .. دا سامع

هوامش :

● تَغَطُّرس : تَغَابَى وأدعى اللزوم .

● تكبّ المدامع : يقصد الدموع المنهمرة واستخدام

الاشاعر الشعبي لكلمة المدامع لتقريب عن الدموع فهو من

المجاز المرسل، وذلك دون أن يدرك ذلك، وقد يدريه .

● أعْمى ينادى على أطرش : كناية عن انقطاع

الصلة بين الناس وانعدام اهتمام أحد بأحد .

١٨ - طبيب الطبابا يا جلعان

مَنك ما عايز جرايح

حتى نمرجيك جلعان

بالريشة بطّ الجرايح

هوامش :

● طبيب الطبابا : بمعنى يا طبيب الأطباء وهو إما

بمعنى الطبيب الذى يداوى الأطباء لاضطرابه وإما بمعنى يا

أحسن الأطباء ورئيسهم .

● ليّام: الأيام.

● فَرْيِها (الثانية): بمعنى فاز بها.

هوامش:

● عَقَبَات: مَكْرَنَة من مقطعين هما:

«ع قويات» بمعنى: على «قويات» والقويات جمع «قُويَة» - بوزن «طوية» - والقُويَة هي المكان المرتفع .. والمعنى أن زمانى يشبه الصحراء المليئة بالكيمان العالية التى تجعل الطريق غير ممهد، أى يعلو ويسفل.

● بلا آيات: بلا آباء.

● فى الضلّة فارطة الشماشى: دلالة على التكبر والافتراء بعد أن كانوا حتى بلا آباء 11.. فهؤلاء هم الذين شبعوا بعد جوعة، لذلك يتصرفون بسفه ونزق وطيش.

٢٠ - والله زمانى عَقَبَات

والقطر .. ع السكة ماشى

وناس كانت بلا آيات

فى الضلّة فارطة الشماشى





بين الضمة والسسمية

فى مدن القناة

مدحت منير منصور

- أولهما: ما يسمونه فى بورسعيد أغاني السسمية، وفى الإسماعيلية أدوار جدارية أو حجازية.

- وثانيهما: ما يعرف بأدوار الضمة أو أدوار الصبحجية.

ريداية أريد أن أناقش الأصول الأولى لكل من هذين الرافدين ليس لأننى من هواة متابعة الأصول - وهذا ليس مهما فى حد ذاته بالسمية لدراسة الثقافة الشعبية باعتبارها المنتج المادى والمطوى للإنسان للشعبى الآن - ولكن هذا قد يفيد فى تلمس بعض الملامح الاجتماعية والثقافية لتصوص هذه الأغاني والتي قد تفيد بدورها فى تلمس بعض من هويتنا الشعبية. ولنبدأ الآن مناقشة الرائد الأول.

أولاً: السسمية:

على الرغم من أن آلة السسمية قد يرجع أصلها للإله الفرعونى (كنر)، والتي تعد من أقدم الوترية فى العالم حيث ظهرت فى وادى النيل فى عهد الدولة المصرية الوسطى حوالى ٢٠٠٠ ق.م^(١) الأمر الذى جعل كثيراً من مؤرخى الموسيقى وباحثى الفولكلور وكتاب الدراما يشيرون إلى أن هذه الآلة دخلت المنطقة مع عمال حفر القناة من أبناء الدوبة باسم الطنبورة (وهى آلة شبيهة بالسسمية إلا أن حجمها أكبر

خدنى من إيدى

ع الكتاب حلفنى

ولا حد غيرك

يا جميل ولغنى

لـ سعى وأسافر

ع الصبايا البكر

العين سوده

والشفايف سكر .

من فولكلور (الإسماعيلية)

هذه الأغاني التى اصطلمنا على تسميتها فى بعض الأحيان (أغاني السسمية) وفى أحيان أخرى (أغاني الضمة) أخشى أن أسميها بإحداهما لأن كلا من هاتين التسميتين - فى الحقيقة - ليست إلا أحد جوانب هذه الظاهرة التى أقصدها وهى ظاهرة الاحتفال الشعبى الخاص بأفراح القناة، وربما يرجع السبب فى ذلك أن هذه الظاهرة الثقافية ظاهرة مركبة يرجع وجودها إلى تفاعل مجموعة روافد متباينة الأصول (الاجتماعية والثقافية). ولعل أهم الروافد المكونة لهذه الظاهرة رافدان أساسيان:

وأوتارها من أمعاء الحيوان^(٧)، ثم انتشرت بين باقي القطاعات المختلفة لتصبح في النهاية الآلة المستخدمة في الاحتفال الشعبي المميز لأفراح المنطقة، لكن أقوال بعض الرواة^(٨) تشير إلى أن هذه الآلة دخلت المنطقة مع أبناء جدة والحجاز الذين وفدوا إلى مدينة السويس واستقروا بها حاملين معهم أغانيهم الخاصة والتي مازالت إلى الآن تعرف بين الكثير من أبناء المنطقة بالألوار الجدارية^(٩)، وما يحطنا نطمئن إلى قرب هذه الرواية من الحقيقة هي الأميابة التالية:

١ - أن تجمعات اللوبيين التي تعيش خارج التوبة - والكثير منها في منطقة القناة - تكون دائماً حريصة على كيانها العرقى والثقافى مراعين ألا يخرب في المجتمع الأكبر ويجلى هذا أكثر ما يجلى في عائلت الزواج التي لا تسمح بزواج أبنائها من الخارج. لذا تسعى بسهولة ملاحظة أن الاحتفالات التوبية في المنطقة - من قديم وإلى الآن - أنها مغلقة على نفسها نادرًا ما يشارك فيها شخص خارج عنها. وبالتقدر الذى يمكننا القول بأن هذه للثقافة حريصة ألا تسلى أو تأخذ من خارجها وذلك يصنعنا في مقارنة مع المغتربين الأرائل الذين قدموا عبر البحر الأحمر ليستقروا في مدينة السويس ولذى كان أحد عوامل استقرارهم الأساسى هو الزواج من أبناء السويس، ولذى كان من الضرورى بالنسبة لهؤلاء أن يحاولوا تعزيز وجودهم في هذا المجتمع الجديد بإظهار أنفسهم أمام أصهارهم الجد في احتفالهم بالزواج.

ولذا، كان المريس يحشد في الاحتفال بحائنه جميع أصدقائه وأقاربه المغتربين ليشاركوا في الاحتفال بأغانهم وآلاتهم على حد أقوال الرواة^(١٥).

٢ - أن أغاني السمسمة كانت ومازالت لا تشارك في الاحتفالات التوبية في المنطقة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن الاحتفالات التوبية في المنطقة (على الأقل الآن) تعتمد بشكل أساسى على الدفوف ولا تستخدم الطنبورة ولا السمسمة. وهذا يصنعنا أمام تساؤل مهم هو إذا كانت سمسمة القناة نتيجة تطور الطنبورة التوبية، فلماذا انسحبت هذه الآلة من الظاهرة واستقلت وتطورت خارجها في ظاهرة أخرى؟

٣ - كان ظهور الآلة في الإسماعيلية في ثلاثينيات هذا القرن مواكبًا لظهور الأغاني السمسمة بالألوار الجدارية وفي

الفترة نفسها تقريبًا أو بعدها بسنوات قليلة ظهرت في بورسعيد مواكبة للأغاني نفسها التي يطلق عليها أبناء بورسعيد حتى الآن أغاني السمسمة^(٦). والجدير بالذكر هو أن نصوص هذه الأغاني تشير على مستوى اللغة والمضمون إلى ثقافة صحراوية أقرب إلى مجتمعات شبه الجزيرة^(٧)، وهذا بالإضافة إلى أن الأغاني السابقة عليها والتي ستحدث عنها بعد قليل^(٨) ظلت لفترة من الزمن في الإسماعيلية تغنى دون مصاحبة الآلة إلى أن حدث التلازم مع الآلة، وذلك إلى حد قول أحد الرواة^(٩): «ماكلتش بتيجى ع السمسمة غير من شخص محترف». أما في بورسعيد فمازالت حتى الآن هذه الأغاني تغنى بمصاحبة الطبلبة والملاحق، حيث تتوقف الآلة عن العزف بمجرد أدائها.

٤ - لم تكرر في الظاهرة أغانى توبية باستثناء بعض الكلمات أو المقاطع التي يندر وجودها والتي يفهم من خلال السياق - لهذه الأغاني - أنها غالبًا ما تشير إلى ملطفة خفيفة الظل من الصحبجية إلى جورانهم من أبناء التوبة^(١١). وهى أيضًا في أحسن أحوالها لم ترق إلى مستوى الجدل مع العناصر الأخرى داخل الظاهرة بالمقارنة بالثقافة الصحراوية المشار إليها سابقًا.

٥ - تشير أقوال الرواة^(١١) إلى أن الآلة ظهرت أولًا في السويس ثم الإسماعيلية وبورسعيد، وهذا عكس اتجاه حفر القناة مما يستبعد فرضية دخول الآلة مع عمال الحفر ويعزز فرضية أن السمسمة دخلت منطقة القناة عن طريق البحر الأحمر.

ثانياً : الصحبجية :

- تشير أقوال الرواة^(١٢) إلى أن جماعات الصحبجية كانت موجودة في منطقة القناة منذ بداية القرن العشرين، حيث يجتمعون في المناسبات السعيدة للمشاركة في إحياء ليايلها وكانوا يجلسون فوق (الحصار أو الشلت والوسائد) - حسب مقدرة أصحاب الاحتفال - ويغنون الأغاني الخاصة بهم بمصاحبة آلات إيقاعية بسيطة (طبلبة)، ملقدين - تضرب أحدهما على الأخرى - مثلث معدنى، وكان أحدهم - يسمى الرئيس - يقوم بالتناء، ويقوم بآقى الأفراد بالترديد مع الحضور.

وهذا يمكننا أن نتوقف قليلاً لاسترجع أقرب مدارس الغناء الرسمي القديم للغناء الشعبي^(١٣) وهي مدرسة الصهبجية؛ لأن من الجائز أن يكون الشبه اللغوي بين الكلمتين (صهبجية)^(١٤) صحبجية) ليس من قبيل الصدفة وذلك للأسباب التالية:

١ - ظهور منهما (مدرسة الصهبجية وجماعة الصهبجية) في الفترة التاريخية نفسها تقريباً.

٢ - شكل المجلس وعاداته من شرب الخمر وتعاطي المكيفات والآلات الموسيقية المستخدمة وأتبع المغنى (الريس)^(١٥) كل هذا يحدث تطابقاً بين كليهما.

٣ - تعد أشهر أغاني الصهبجية (نور هجرنى حبيبى)^(١٦) أشهر أغاني الصهبجية بالإضافة إلى شيوخ أغاني الفنان محمد عثمان عند الصهبجية من جهة، وعلاقة محمد عثمان بمدرسة الصهبجية^(١٧) من جهة أخرى.

أخيراً، وإن صح هذا الافتراض، يبقى لنا أن نتساءل عن هذا التحوير اللغوي الذى حدث من صهبجية (من الصهباء) إلى صهبجية (من الصلبة)؛ حيث إن هذا التحور اللغوي يشير ضمناً إلى تحول فى المضمون أى تحول السمة الأساسية للجماعة من «شارى خمر» إلى «صحية». ويبدو أن التسمية الأولى (صهبجية) هي التسمية الرسمية التى أطلقت على هذه الجماعة وهى بالتالى تسمية من الخارج وليست تسمية الجماعة لنفسها. ذلك فى ظنى لمبیین:

أولهما: أن شرب الخمر بالتأكيد ليس هو الفعل الوحيد الذى تقطعه الجماعة من وجهة نظرها بينما للناظر من الخارج قد يلتفت نظره مبدئياً هذا الفعل.

ثانيهما: أن كلمة صهباء أو صهبجية غير واردة فى قاموس الجماعة للشعبية، مما أدى فى رأى إلى تبني الجماعة ما أطلق عليها مع تحوير بسيط فى الشكل وتغيير جوهرى فى المضمون.

بعض الملامح الاجتماعية والثقافية لنصوص الأغاني تجدر الإشارة إلى أن الكثير من نصوص أغاني النسسية (الجدائية) تكنت من التكيف مع غيرها من أغاني الصفة السابقة عليها «أغاني الصهبجية، وبالأخص تلك التى

لا تحمل عناصر ثقافية مختلفة. أما فيما يخص الأغاني التى تحمل نصوصها عناصر ثقافية مختلفة مثل أغنية «يا راكبين الخيل»، فنادراً ما تردّد فى الصفة بالمقارنة بشقيقتها من الأغاني الجدائية مثل أغنية «يالاداء»، «ويا بنت حسانى، حيث لا تسجد الجماعة الشعبية للنص الغريب لمجرد كونه غريباً لكنها تستطيع بقدر ما يطرح من عناصر ثقافية غريبة. وبصفة عامة تحاول الأغاني الجدائية بدورها أن تحافظ على بقائها بتغيير بعض مفرداتها الغريبة عن لغة المنطقة والتى يمكن ملاحظتها عن طريق متابعة النصوص التى يؤدّيها أكثر من مؤد، فوجد أن هناك بعض المقاطع تتردد بصيغتها الأصلية عند بعض المؤدّين بينما تتردد بصيغ أخرى أكثر قرباً من لغة الجماعة عند البعض الآخر، فطى سبيل المثال نجد فى أغنية «يا لاداء» أحد المؤدّين يقول: «مكة تقول للمدينة»،^(١٨) بينما يقولها آخر: «فلقسمو يا هل الصبة»،^(١٩) وفى مقطع آخر نجد أحدهم يقول: «عدوا الدفاتر والحساب»، ونجد آخر يقول: «هاتر الدفاتر والحساب»، وهذا على سبيل المثال لا الحصر. أما فيما يخص ما تطرحه هذه النصوص من مضمون نلاحظ أنها فى معظمها تدور حول الفراق والهجر والغربة وهذا ما يجعلها لا تجد صعوبة فى التعايش موضوعياً مع أبناء هذه المنطقة حيث تعدّ مثل هذه القضايا مطابقة لمزاجهم النفسى؛ هذا باستثناء بعض النصوص القليلة التى وإن كانت تمس هذه المواضيع بدرجة أو أخرى إلا أنها تعمل عناصر ثقافية مغايرة؛ فطى سبيل المثال تشير لغة النص فى أغنية «يا راكبين الخيل» إلى ثقافة مختلفة عن ثقافة المنطقة (دجى الليل - تصنعوا الجميل - لو جاءت الفرسان تسمى بنات الحى) وبالتالي فهى تشير ضمناً إلى قيم وعادات تنتمى بلا شك إلى مجتمعات بادية شبه الجزيرة العربية حيث نلص عادة سبى النساء وقيم الولاء للقبيلة والفروسية واللى إذا قوربت بإحدى أنماط الشخصية المحلية التى نلص بعض جوانبها فى نص أغنية «بابيت سلامى»، نجد أنه «فهولى - ابن حظ - منصارح جسر يحاشى الجميع عصانه». وبذلك يتبين لنا بعضاً من التباين فى أنماط الثقافة المشكلة لهذه الظاهرة. وربما يكون السبب فى الاستمرار النسبى لنص «ياراكبين الخيل» هو ضرورته فى التعبير بصفة أساسية عن حالة الغربة التى عانى منها أبناء جدة والحجاز للنازحين إلى المنطقة وبصفة ثانوية

سكان المنطقة الأصليين. ذلك لأنهم أيضاً واغدين من مناطق مختلفة من الأقاليم المصرية. غير أن هذا النص لم يكن مطابقاً - إلى حد كبير - لتفاصيل القرية الخاصة بفضية أبناء المجتمع المحلي حيث إنه يشير في الأساس لقرية خاصة بنفسية أبناء شبه الجزيرة العربية فهو هنا تدفعه المأساة إلى الشكوى «شفت العذاب ألوان»، ويتنهد إلى الوقوف على الأطلال مستعيداً فروسيته الأولى (لوجاءت الفرسان تسبي بنات الحي.. راح ترتوي الوديان بالدم يا حي).

أما عن مردود القرية على أبناء المنطقة الأصليين، فيمكن تلخيص ذلك بوضوح في نص (مع السلامة يا مهاجرين) ليتضح أن المأساة تدفعهم للسخرية بالتصوير الكاريكاتيري للموقف «شفت ناموسة بتجر حمار» وهذا الاستخدام ليس غريباً على نصوص النضمة حيث يمكن رصد في نص آخر هو «أنا الواو» حيث يقول: «شفت الحكاية الضحكة لما الخروف قطع الجمل، ونلاحظ بصفة عامة للجره إلى الحيوان كرمز في تسخر من خلاله الجماعة وتسقط عليه همومها العامة بتصويرها الكاريكاتيري للصراع بين الضخم الذي يبدو أصغر من حجمه الحقيقي والصغير الذي يبدو أكبر من حجمه الحقيقي، وهذا يمكن تلمسه في جذور الثقافة المصرية من خلال رسوم وقصص الحيوانات المسجلة على أوراق البردي وبقايا الأثاث الفخارية التي يرجع تاريخها إلى المرحلة الوسطى الثانية التي تمثل إحداها رسماً كاريكاتيرياً لجيش من الفران يكسح قلعة ترميها القملط^(٢٠). مما يجعلنا في النهاية نلمس أحد الجوانب الثقافية المصرية التي ساهمت في تشكيل بعض النصوص المحلية للنضمة أما النصوص الوافدة التي تشكلت من خلال نمط ثقافي آخر يتقابل أحياناً ويتباعد في أحيان أخرى ويحدد شيوخه في الظاهرة بقدر قريب من النمط الثقافي القائم - وبعبارة أخرى يترقب على مدى ملاءمته لطبيعة الشخصية المحلية واستيعابه للمفردات الراقعة في حيز خبراتها الحسية والنضمية^(٢١)، وهذا يضعنا في النهاية أمام ظاهرة فنية شعبية تصوى في مركبها

الأصلي عنصرين ثقافيين مختلفين لتكون في آخر الأمر محصلة ما بينهما من جدل. أما فيما يخص دينامية هذا الصراع، يقول د. محمد الجوهري في كتاب «علم للتكولوج» الجزء الأول: «يعمل النازحون بترائهم المجلوب من بيئتهم الأصلية وحرصهم عليه ورعايتهم له على إنعاش التراث الشعبي التقليدي في البيئة التي نزحوا إليها وقد يتمثل إنعاش التراث القديم في صورة تثبيت القديم أو تطوير أساليب مهجنة تمثل مزيجاً من تراث النازحين وتراث المنطقة التي نزحوا إليها^(٢٢)». وهذا يتبين أن الفرضية الأخيرة من هذه العقولة هي التي تحققت في هذه الحالة، حيث يؤكد ذلك ما تعرضنا إليه في الحديث عن المحاولات التي تبذلها نصوص الأغاني الجداوية للتعامل مع غيرها من النصوص المحلية، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فالأغاني المصرية الأصل التي انتهت الآن تقريباً من معظم أقاليمها التي كانت شائعة فيها وبخاصة أغاني الصبحجية مثل (غصن الحبيب - زارني - هجرني حبيبي - نوح الحمام ..) مازالت شائعة في منطقة القناة تفتي بمصاحبة التسمية في الإسماعيلية وجوارها في بورسعيد حيث عملت الأغاني الوافدة على إنعاشها وتحفيزها ومن ثم استمرار بقائها بأسلوب جديد يتلاءم مع وجود الألة الوافدة. يؤكد ذلك قول أحد الرواة^(٢٣) أنهم كانوا يراعون أداء أغاني الصبحجية مع الأدوار الجداوية (عشان ما تضعض). وأما كانت الأسباب، فإن الجدل الناشئ بين رافدى الثقافة المتمثل في أغاني الصبحجية والأدوار الحجازية (الجدائية) يعد تناقضاً ثانوياً أمام وجود ثقافي مغاير تماماً في ظروف الاتصال وطبيعة مواقف السيادة والتبعية^(٢٤) وفي التكنولوجيا والأيدولوجيا والقيم^(٢٥)، ذلك التناقض الذي حفز هذا التراث بجميع عناصره وصراعاته الداخلية على العناد والتشبث والإصرار على البقاء لضرورة مواجهة هذا التواجد الثقافي المغاير للتعامل معه^(٢٦)، فما كان من الثقافة الشعبية في المنطقة ولحدي عناصرها المميزة وهي الأغنية إلا أنها شحنت زخمها المتروك الأصول لتأكيد وجودها والحفاظ على قوامها في مواجهة الوجود الثقافي الأجنبي في المنطقة.

الهوامش:

- (١) محمود أحمد الحفني - مجلة الفنون الشعبية - العدد الرابع - يوليو ١٩٦٧، الصلح والسمعية من أقدم الوتريات.
- (٢) جودر الإشارة إلى أن الطبيرة آلة اعتقادية تستخدم في بعض الطقوس السحرية مثل الزاير، بينما السمعية آلة احتفالية تستخدم في الاحتفالات الشعبية.
- (٣) أحمد السواحلي - أحمد فرج.
- (٤) سوف نتحدث فيما بعد بشكل أكثر إسهاباً عن هذه الأغاني.
- (٥) أحمد السواحلي.
- (٦) أحمد السواحلي - أحمد وايم.
- (٧) سوف نعرض بعد ذلك هذا الموضوع بشيء من التفصيل.
- (٨) أغاني المحبوبة.
- (٩) السواحلي.
- (١٠) على سبيل المثال عبارة (الشيجريو عاجر يو) في أغنية (شكشك مرزوقة)، نجد أنها توليفة من كلمتين الثانية منها (عاجر يو) من عجيريب وهو السرير في النوبة، بينما (الشيجريو) ليس لها، أي ماضٍ في اللوية، وذلك يشير إلى محاولة لاستخدام اللغة من أشخاص غير أبنائها.
- (١١) السواحلي - مرسى بركة - أحمد وايم.
- (١٢) السواحلي.
- (١٣) فكرى بطرس - أعلام الموسيقى والغناء العربي من المحيط إلى الخليج. ص ١٢-٢٥.
- (١٤) وتحتى شاربي الخمر (الصهباء).
- (١٥) المرجع السابق.
- (١٦) المرجع السابق.
- (١٧) المرجع السابق.
- (١٨) مرسى بركة.
- (١٩) أحمد السواحلي.
- (٢٠) لويس بقطر - محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم - مجلة فكر - العدد ٥ - ص ١٠-٢٣.
- (٢١) د. صلاح الزاوى - محاضرات في الأدب الشعبي - مطبعة المعهد العالي للفنون الشعبية.
- (٢٢) د. محمد الجوهري - علم الفولكلور - الجزء الأول - الفصل العاشر - ص ٣٠٢.
- (٢٣) أحمد السواحلي.
- (٢٤) د. حسين فهم - قصة الأنثروبولوجيا - الفصل السادس - ص ١٩٩.
- (٢٥) د. محمد الجوهري - الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية - الفصل الخامس.
- (٢٦) د. محمد الجوهري - علم الفولكلور - الجزء الأول - الفصل العاشر - ص ٣٠٤.

مراجع البحث

- ١ - حسين فهم: قصة الأنثروبولوجيا - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٦.
- ٢ - فكرى بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربي من المحيط إلى الخليج - القاهرة - الموسوعة الفنية - ١٩٦٧.
- ٣ - د. محمد الجوهري: علم الفولكلور - الجزء الأول - دار المعارف - (القاهرة) - ١٩٨١.
- ٤ - د. محمد الجوهري: الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية - القاهرة.

الدوريات

- ١ - محمود أحمد الحفني - مجلة الفنون الشعبية - العدد الرابع - يوليو ١٩٦٧. الصلح والسمعية الشعبية أقدم الوتريات.
- ٢ - لويس بقطر: محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم - مجلة فكر، العدد ٥ - مارس ١٩٨٥.

المخطوطات

- د. صلاح الزاوى: محاضرات في الأدب الشعبي، مطبعة المعهد العالي للفنون الشعبية.

من نصوص الضمة والسسمية

يا بنت حسانى

- داتى عجب داتى

يا داتى داتى دانا

وداتى داتى داتى

آه آه وداتى داتى داتى

آه آه

لوح بالجمرى

ويا اليمامى

يا كاوينى

- صابر على ما بى من بعد المحبة

- يا بنت حسانى أبوكى وصانى

- ماتشرى الهندى إلا معاينى

- أى والله

- ماتشرى الهندى إلا معاينى

- روح بالجمرى على حبيب جلى

- آه آه آه

روح بالجمرى على اللى كوى جلى

على حبيب جلى

- آه آه آه

على حبيب جلى سافر ماجاش ثانى

وأنا صابر

- صابر على ما بى من بعد المحبة

- آه يا حبيبى

- صابر على ما بى من بعد المحبة

- يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى

- ماتشرى الهندى إلا معاينى

- يا نجمة الفجر ليش تليحى بدرى

- آه آه آه

- يا نجمة الفجر ليش تليحى بدرى

على حبيب جلى

- آه آه آه

- ع اللى كوى جلى سافر ما ودعنى

- وأنا صابر

- صابر على ما بى من بعد المحبة

- أى والله

يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى

- ماتشرى الهندى إلا معاينى

- ودعنى تجرى من وجنتى خدى

- على حبيب قلبي سافر ماودعني

غايب عن الأوطان

- وأنا صابر

لو تصنعوا الجميل

= صابر على ما بي من بعد المحبة

تاخذوني وياكواقرار

= يا بنت حساني حساني أبوكي وصاني

.....قرار

= ماتشربي الهندي إلا معايا ني

أنا اللي صرت غريب

- في السوق أنا جابلته

من بعد أوطاني

- في السوق ولاجاني

أشوف بحر حي طيب

- كنت أحسبه وحده

من هجر خلاني

= آه آه آه آه

شفت العذاب ألوان

= أتاويه معاه ثاني

من قسوة الخلان

- وأنا صابر

لو تصنعوا الجميل

= صابر على ما بي من بعد المحبة

تاخذوني وياكوا

= يا بنت حساني حساني أبوكي وصاني

.....قرار

= ماتشربي الهندي إلا معايا ني

لو جاءت إلفرسان

- : المعنى = : المجموعة

تسبي بنات الحي

راح ترتوى الوديان

بالدم يا ياخي

ياراكبين الخيل

يا راكبين الخيل

بالسيف أنا أحميهم

والخيل ساير بيكوا

لجل الحبيب فيهم

ماشيين في دجة الليل

لو تصنعوا الجميل

راحين لواديكو

تاخذوني وياكوا

والله بقى لي زمان

.....قرار

يالادانا

يالادانا

يالادانا والله

حنت قلوب العاشجين

يالادانا

يالادانا والله

يالادانا

الله يعين الصابرينقرار

..... قرار

لسمر سلب عجلي وروحي والله يالادانا

ليبيض وزود في الجراح

ما نحن يا قلب على والله يالادانا

ولم على العاشق ملام

..... قرار

أنت الذي عذبتني والله يالادانا

وعلى فراشك خننتي

ياريت جنبى مادلتني والله

أنك على جتلى نويت

..... قرار

يا عين لا تبكى عليهم والله يا خسارة

كذا اليكا من راح يفيد

الصبر مفتاح الفرج والله يا لادانا

الله يعين الصابرين ..

..... قرار

فلتسمعوا يا أهل المحبة والله

والله يالادانا

على حادثة دارت في البلاد

ع صاحب اللى قتل صاحبه والله

يالادانا

هاتو الدفاتر والحساب

..... قرار

مع السلامة يا مهاجرين

- اسمع كلامي يا أختينا

الطيارات ضريت فينا

والأسطول رس في المينا

والإنجليز تتحامى فينا

وأقول يا رب نجينا

م اليكا بلت عنيئا

آه من اليكا دبلت

- عنيئا على فين يا وابور هاتودينا

- مع السلامة

= يا مهاجرين

- شرفتوا ياما

- يا مهاجرين
- فقرا وأغنيا
- ع الفلاحين
- وعلى فين يا واپور هاتودينا
- اسمع كلامي يا ابو عبده
- في بورسعيد تاكل الزبدة
- عمدة فاقوس عاجج اللبده
- عاوز يقلد ملك الصين
- على فين يا واپور هاتودينا
- مع السلامة
- يا مهاجرين
- شرفتوا ياما
- يا مهاجرين
- فقرا وأغنيا
- ع الفلاحين
- على فين يا واپور هاتودينا
- على فين يا واپور هاتودينا
- لما ودونا كفر الدوار
- وبيتونا ع التلتوار
- شفت ناموسة
- تجر حمار
- والبكا دبنت عينينا
- على فين يا واپور هاتودينا
- ومع السلامة
- يا مهاجرين
- شرفتوا ياما
- يا مهاجرين
- فقرا وأغنيا
- ع الفلاحين
- على فين يا واپور هاتودينا





كيف أصبحت كاتباً؟

درجات فى سلم التأهيل

خيرى شلبى

الأقوى.. ومن جانب الواقع ، كانت الحرفة هى الطريق الوحيد المفتوح، ليس فحسب لأنها غير مكلفة، وإنما لأنها تدفع لصبيانها قليلاً من الأجر، على سبيل التشجيع، لا يزيد بصنع مليقات.

صورة الواقع كانت كما يلى: أب فوق السبعين من عمره، سياسى فاضل، وشاعر محبب، عزيز قوم ذل ينتمى لأسرة كبيرة ثرية انحصرت عليها الأضواء تماماً ، وفككت ثروتها على عدد هائل من البشر، فلم يكن نصيب الأب منها سوى قطعة أرض بور، كان موطئاً بهيئة فئارات الإسكندرية، جرب الزواج عدة مرات فلم يكن يعيش له ولد، فلما أحيل إلى التقاعد رجع إلى القرية بلا زوج، ليقيم بشيخوخة هادئة. إلا أن هذا الحظ ألقى فى طريقه بقناة شركسية الأصل، طلبها للزواج على سبيل المزاج فوافق أهلها عن طيب خاطر، فإذا بهذه الفتاة الصغيرة تطيه سبعة عشر أبناً وابنة، كان تربيته الرابع بينهم. وقد تعين على هذا الأب الكهل أن يستأنف الكفاح من جديد، فكان أعرامه السابقة لم تكن - على طولها - إلا لعباً خارج الحلبة غير محسوب، وأن عليه أن يتخشب بالشباب المضطرب، لكى تبقى هذه الأسرة الكبيرة على قيد الحياة.

كان ذلك أول شيء مبهر ومؤثر فى حياتى. هذا الرجل الذى بقى شاباً فى السبعين والثمانين والتسعين من عمره.

فى العاشرة من عمرى - عام ١٩٤٨ - كنت تلميذاً فى السنة الرابعة بالمدارس الإلزامية، وكنت قد أتمت حفظ جانب كبير من أجزاء القرآن الكريم فى كتاب القرية، الذى كنا نذهب إليه يومياً بعد انتهاء اليوم الدراسى فى المدرسة.

باستثناء عدد قليل من تلاميذ المدرسة كنا جميعاً حفاة، من ذوى الجلاب الواحد سيف شتاء، لا يفصل بينه وبين لحم البدن أية ملابس أخرى. وكنت أزهر على زملاى بشيء واحد فقط، وهو أن أبى أدخلنى المدرسة باختياره ويرغبى. أما هم، فقد أتى بهم الخفر باللقوة قسراً، خضوعاً لقانون التعليم الإلزامى. فى قريتنا، الواقعة فى شمال الدلتا، يسود قول مأثور: صنعة فى اليد أمان من الفقر. ومن هنا ، فعلى أبناء غير الفلاحين - وهم قلة - أن يتعلموا صنعة يكتبون منها. وإذا فقد التحقت بحرف كثيرة فى الأجازات الصيفية، تعلمت مبادئ بعضها، وأتقنت بعضها الآخر، تعلمت النجارة، والحدادة، والخياطة. وهذه المهنة أمضيت فيها وقتاً طويلاً، وكنت - حتى وأنا كاتب معروف - ألجأ إليها عند اشتداد الحاجة إلى ما يسد الرمق.

الطفل الذى كنته تأرجح مصيره آنذاك بين اتجاهين: أن يواصل التعليم فى المدارس، أو يستمر فى التدريب على إحدى الحرف ليقتتها ثم يحترفها . من جانبه كان الميل للتعليم هو

أقول: من هذه القطيقات والتعقيبات والترديدات تعلمت أول درس في معنى الكتابة الدرامية والأدبية. أصبحت في تلك السن المبكرة خبيراً بما يمكن أن يؤثر في الناس تأثيراً حقيقياً. وهذا ما سوف نشرحه بعد قليل، إذ إنني أسأذنكم في الانتقال إلى مجلس آخر من مجالس القراءة في القرية لأبد منه لكي تكتمل الصورة. ذلك هو مجلس ابن عمي الأزهرى، القبانى، حيث يلتقى أزهرياً آخر من جيله يمت إليها بصلة قرى وثيقة، وذلك هو الشيخ عبد المقصود أبو غالب زوج ابنة عمي. كان هو وابن عمي - كما يقول التعبير الشائع - مثل ناكور ونكير، فكلاهما يوم الناس للصلاة في المسجد، وكلاهما يخطب على منبر الجمعة، إلا أن ابن عمي يقرأ الخطب من كتب قديمة يصنع ثابته جامدة لا تتغير، وضعها محترفون لمناسبات متعددة، أما الشيخ عبد المقصود - فقادراً على الانفعال والتدقيق، والخطابة بأساليب حديثة تحفل بكم هائل من الأشعار والحكم والأقوال السائرة والأحاديث النبوية، الكثير منها يرد في خطابه ابن عمي، ومع ذلك - ورغم أنه مفوه جهير الصوت مدرب على تولين الأداء علواً وانخفاضاً ومهماً - فإن خطبته تخلق فوق أدمغة المصلين، وتحمو حولها دون أن تطرقها بله أن تدخلها، فكنت أشعر آنذاك بأن خطبته أشبه بالكرة نط وتقفاز وتلاطم بالجدران والعمدان ثم ترتد إليه كسحب من الدخان سرعان ما ترق وتتحول إلى سطور تتألف الرقائد فوق الصفحات العتيقة الصفراء، فينطوى عليها كتابه ويقوم الصلاة دون أن يلاحظ أن المصلين قد وغفوا بالفعل منذ برهة طويلة واضطربت صفوفهم. أما الشيخ عبد المقصود، فخطبته مهرجان حقيقي، يهز منها كل شيء في المسجد: الناس والجدران والمنبر والحصائر، كأن روح الحياة دبّت في الهماذ فيبكي الزخام ويتأوه الخشب وتهتف الأركان والعمدان بالصلاة على النبي.

الدهش أن الشيخ عبد المقصود لم يكن جهير الصوت ولا موهوياً في الأداء، بل كان يخطب ببساطة وتنقائية، بالهجة نفسها التي يتكلم بها الناس في حياتهم اليومية، بحدارة الانفعال اللقائى المباشر، ولأنه فقيه في اللغة العربية وفي نطقها، فقد كانت الآيات القرآنية والأشعار العتيقة والأقوال السائرة تبدو في آذان المستمعين كالغامية لا تحتاج إلى شرح. الأهم من كل ذلك أن هذه السائورات بجميع أنوارها كانت تخترق الأدمغة لتستقر في القلوب فتزلهل الناس من فرط الانفعال والاتماق والتقوى. ذلك أن الشيخ عبد المقصود - كما انتصح لي فيما بعد - كان يلتقي موضوع الخطبة من الهموم التي تشغل الناس، يتكلم أشياء ملموسة، في مشاكل محددة

كان أول بطل في الواقع يداعب خيالي آنذاك، على ضوء أبطال السير الشعبية، وكحباب ألف ليلة وليلة، وروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام، وصياغات المنطوقى للروايات المترجمة، وروايات ريكامبول ومغامرات أرسين لوبين، وكلها أعمال كانت تقرأ في مدرستنا أول نهار، حيث يتناوب القراءة واحد بعد الآخر من أصحاب أبى، وحيث أجلس بينهم منبهراً مفتوناً بما أسمع، حتى إذا ما تعلمت القراءة أصبحت أجد متعة هائلة في أن أقرأ على المستمعين أشياء مثيرة، وأن أستمع بردود الأفعال على وجوههم الشفافة، وأنصت في تعليقاتهم المسهبة التي تعلمت منها أنصاف ما تعلمته من القراءة نفسها. وهذا الذى تعلمته من التعليقات والتعقيبات كان المبرر اللغنى بالنسبة لى.

قرأت على المستمعين كل السير الشعبية حضرات المرات: انهلالية وعندرة وذات الهمة وحجرة البهلوان وقيروز شاه وسيف بن ذى يزن وعلى الزريق والنظار ببهرس، إضافة إلى الملاحم الشعبية الغنائية التي كان يغنيها المداحون المتجولون، وكانت تطبع وتباع في المكتبات بخمسة مليمت، مثل: سعد البتيم والإمام على والفزالة وعززي وبيس وغيرها، إضافة إلى الماويل الدرامية الكبيرة، مثل: أدمع الشرقاوى وحسن ونجيمة وفوزى وأنصاف وشفيقة وموتلى وغيرها. وكانت هي الأخرى تطبع وتباع، وهي عبارة عن قصص حب دامية وذات قدرة هائلة في التأثير الدرامى، وحتى وهي تؤدى بلا غناء.

كل هذه الأعمال الغنية كانت تحاصرني، فلم تكن مدرستنا هي الوحيدة التي تتكلم هذه الأعمال في شبلكتها، وإنما كل مدار القرية تقريباً كانت حافلة بها، حيث لم يكن ثمة من وسيلة للتسلية غيرها. يعرض دكاكين البقالية، ودكاكين الخياطة، كانت تحاول اجتذاب الناس باقتناء هذه الكتب. وكان من المؤلفين أن تمر على دكان من الدكاكين أو مصطبة من المصاطب فيناديك الهلألس برجاه مميم، لكي تخلص لهم أبا زيد الهلالي من أسره. فمع أنهم استمعوا إلى هذه السيرة أو تلك عشرات المرات، بل ويحفظها بعضهم عن ظهر قلب، ويعرفون أن أبا زيد سيخرج من أسره على النحو المعروف لهم جيداً، إلا أن متعتهم في الاستماع لا تقاوم إلا بمزيد من الاستماع، إذ إنهم يكتشفون ذواتهم من خلال إعادة تشخيص المواقف الشجاعة، التي لا يكتفون بالاستماع إليها، بل يجيدون تزويد تفاصيلها المهمة في تعليقاتهم الحوارية، ولوكون العبارات الحكيمة والأقوال المفحمة كأنهم يستحلون رحيقها.

التوحيدى...؟ وهل تراك تعتقد أن حجة الإسلام الإمام الغزالي كان متجنباً على ابن رشد؟... وهكذا نفاجأ بعد قليل أن مندرتنا قد ازدهمت بمئات الشخصيات التاريخية، من على بن أبى طالب إلى جلال الدين السيوطى، ومن الجاحظ وابن قتيبة والقالى والقلنجشندى إلى طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، ومن عبد القاهر الجرجاني إلى المغنوطى، ومن الإمام الشافعى وأبى حنيفة والليث بن سعد إلى محمد مصطفى المراعى والشيخ بخيت والشيخ شلوت والشيخ محمد أبى زهرة ومحمد فريد رجبى، ومن صلاح الدين الأيوبي إلى مصطفى كامل وسعد زغلول، ومن زرياب والموصلى إلى أم كلثوم وعبد الوهاب. وسط كل هؤلاء يحمىفرت ابن عمى، فيذهب إلى دولاب الكتب ويعود مئات العرات، وتسرح المجلدات بين الأذى التي تنتهك صفحاتها بعصبية وخشونة طلباً للهارس والعارفين: صحيح البخارى وصحيح مسلم، مقدمة ابن خلدون، البيان والتبيين، الأمالى، الفاخر، التزويما، سيرة ابن هشام، إحياء علوم الدين، الموطأ، المال والنحل، والأمثال... إلخ.

وكلت الأخط أن الجميع يشغفون بمناعبة هذه المناقشة التي تصل أحياناً إلى حد الفشونة والغمز والنمز والضرب نعت الحزام، ويصاهم الجميع من طرف غفى في تسخين الطرفين، ربما دون أن يقصدها وربما طمعاً في اكتساب المعرفة من احتكاك قطبين جهدين، وربما بحثاً عن المرح فيما تفتلت به الألسنة من ككاهات وسخريات قاده، وكذلك يسهم الجميع فى البحث عن الصفحات والإتيان بالنصوص المطلوب استنفاؤها. لكننى لاحظ أيضاً أن الحماسة سرعان ما تفتت، ويبدأ الفلل واضمحاً على الوجوه، ويذهب للنحاس إلى العيون التي تبقى محتفظة بهوجها، فإذنى لاحظ أنها ترمق ابن عمى فى غيظ وصنق شديد، لسان حالها يقول: عكرت مزاجنا عكر الله مزاجك! وكلت أجدنى مشاركاً لهم فى هذا الشعور، وذلك أن الجلسة التي كانت منذ قليل تصنع بالحوية والنشاط واشتغال الخيال وصفاء الذهن، والنكات العميقة، والأفكار المبهجة، والتعليقات المبركة للعقل وتفتحه على أمور الحياة والتجارب الإنسانية المشعة... ما هى ذى قد أبت إلى تتاحر سقيم ألهوف فى مسألة لا تجدى إلا فى مواقع للدرس. وكان أجهل وأطرب تعقيب على هذه المناقشات وأبى دائماً من أبى، الذى يكون قد استسلم للنحاس، فانكسرت رأسه فوق صدره وصار تنفسمه الثقيل ويؤبب إلى شخرات رانة ممطومة ممتلئة، كأنها عن عمد.. تهز بالاستمرار فى الهراء. وكانت بالفعل تضع حداً حاسماً للمناقشة، بل كان البعض يلتظرها بفارغ الصبر ليهب

مطلوب علاجها، ولذلك كانت المأثورات كلها - شعراً كانت أو آيات أو أحاديث نبوية - تنبع من الموضوع نفسه وتصب فى منه فتتضح معانيها على الحقيقة ويكتشف الناس أبعادها ومراميها، وعلى ضوئها يحددون مواقفهم من هذه المشاكل، ويكشفون طرقاً سالكة للتعامل مع همومهم وعلاج أوجاعهم. ولذلك كانت خطبته أشبه بمجلس صلح على مستويات متعددة، فيه يتصالح الناس مع بعضهم البعض ومع أنفسهم ومع الملوك الأعلى، - فترق القلوب وتتصافى النفوس وتتحمى الخلافات وتتلاشى الضغائن، ويعم التصامح والتراحم والتواد.

يبدأ المجلس الليلي فى دار ابن عمى، أو دار الشيخ عبدالمقصود، أو مدرتنا. هنا جمهور آخر على شىء من العلم والثقافة، فيهم المدرس الإنزاسى، وناظر المدرسة، والأزهري المشغل بالفلاحة، والتاجر المستنير، وياشكاتب الذائرة، وشيخ البلد أحياناً، وأحياناً معارف الزراعة، أو موظف بمصلحة الرى. كلهم مغرمون بحديث السياسة، وكلهم يطرحون أمامى جميع القضايا الحيوية التي تتعلق بمستقبل البلاد، فكانت راسى تغلى كل ليلة بأسماء وألقاب ومصطلحات وتعديرات ومواقف ذات دلالة: جرائم الحرب، عبيد، أحمد حسين، على ماهر، الملكة نازلى، الملك فاروق، الأذئاب، الاستعمار، اللورد السردار، اللورد كرومر، تشرشل، ديوجل، بنجوريون، الكونت برنادوت، إيزنهاور، ترومان، مأساة فلسطين، الأسلحة الفاسدة، طه حسين، نجيب الهلالي، النفراشى، إسماعيل صدقى، إبراهيم عبد الهادى، حسن البنا، حسن الزعيم، الملك عبد الله، عباس العقاد، أحمد أبو الفوح، أبو الخير نجيب... إلخ. فى كثير من الأحيان كانت الجلسات تزودنى بالكثير من المعلومات والمكتشفات والمعارف، إلا أنها دفعتنى نفعاً للبحث عن دلالات هذه الأسماء والربط بينها وبين دروس التاريخ فى المدرسة، فتكدت أقرأ الجرائد والمجلات بشغف عظيم، وأغرق فى مجلات التهلل، والمتنطف، والمصور، وروز اليوسف.

إنما الطرفاة تبدأ حين يشرع ابن عمى فى توجيه المناقشة إلى مسائل يهدف من ورأها إلى إخراج الشيخ عبد المقصود والتشكيك فى سعة اطلاعه وعصق ثقافته، فإذا هو يتندب من صفحات التراث الأدبى أو التاريخى أو الدينى بعض مسائل ذات طبيعة خلافية: القرآن مخلوق أو أنلى؟... مثلاً مثلاً... الإنسان مخير أم مسير؟... هل شعر السنبل أصيل أم هزيل؟... أحقيقى هو أم منحول؟... هل تستطيع أن تثبت لى أن أبى العلاء الممرى ليس منحدلاً؟... ما قولك فى زنة أبى حيان

وأفقا يبحث عن حذائه ضاحكاً يقول: ختامه مسك، ويكون ذلك إيذاناً بالانصراف.

هذه الشخرات سكنت أثنى، أفاجأ بها قد استيقظت ودوى صوته في مسمعي كلما استمعت إلى مناقشات السنّة وكهنة الثقافة في أمور بعيدة عن هموم الحياة وجويرة الواقع المعاش، بل وكلما قرأت عملاً فنياً سقيماً يخلو من الدجيرة الإنسانية. مكتوباً من الدماغ لا من القلب، يخرج بوم الحداثة ليتحقق من جميع القيود والتقاليد الفنية التي تعلى العمل شرفه وشرعيته واحترامه. ما أسهل أن يهتدى إلى البدائل دون أن يستوحىها ويستلهمها من هذه القيود والتقاليد نفسها، ولن يحقق له من شيء من الإغراق فيها واستيعابها جيداً، فالحدائق المحقة هي السعى الدائب في محاولة استيعاب القديم واستيلاده جديداً، غير جدل لا ينقطع، فإنه لمن أكذب الكذب الادعاء بأن التقنيات القديمة قد انقضت بكل ما لديها، وأن المذاهب والأساليب القديمة قد انتهت صلاحيتها، ولم تعد ملائمة للعصر، وأن القضية اللغائية قد تم بحثها وانتهى الأمر بشأنها، أو أن التراث قد أصبح يستدعى قطعة معرفية، أو أن الآين لن يكون رجالاً بحق جديراً بالتقدم والنضج إلا إذا قتل أباه وتبرأ من أجداده.

هذه هي قناعتي بعد أربعين عاماً من الإنتاج المتواصل الجاد: في مجال الإبداع الروائي، والتصصمي، والنقدى. وتوصلت إليها بالتجربة والدراسة والاحتكاك المباشر بالناس، جمهرة القارئ، الذين يصنعون مجد الكاتب ويمحوونه القدرة على الاستمرار والتألق. ولقد يعيش الكاتب منتشاً لوقت طويل في ظل ثقافة إعلامية وإهتمام نقدي واسع النطاق يمنح فيه أكبر الألقاب وأجل الصفات، مما يوهم الكتّاب من الشبان بأن هذه الطريقة المثلى في الكتابة فيساقون في طريق التقليد والمحاكاة. ولقد يتوهم الكتّابون أن هذا هو المجد، والواقع أنه مجد زائف كعملة ورقية ليس لها رصيد من الذهب يضيها.

لا يصنع مجد الكاتب إلا فخرفته على الالتحام بأفئدة الناس، للإسهام في إضاعة التدريب المظلمة أمامهم، العمل على ترفيقهم، المشاركة الفعالة في همومهم الكبيرة والصغيرة على السواء، بحقدهم بمصل المقاومة، يكشف لهم عن مواطن القوة فيهم، عن قدراتهم الخفية الخارقة، يوعبهم بها، يربطهم بالتاريخ والجغرافيا، بالزمان والمكان.

لقد شغلتنى علاقة الكتابة الأدبية بالقارئ منذ وقت مبكر جداً، وظللت بالنسبة لي محل بحث وندب ومناقشة مستمرة.

ولم أكن لأنتبه إليها لولا ملاحظتي المبكرة لشدة ارتباط الناس في قرانا بالسير الشعبية، وإنتباهي لتعديقات وتعقيبات المستمعين.

فتحت تلك التعديقات وعبي على أن الصدق في التعبير هو المصير الأول إلى قلب المتلقي. والصدق في التعبير لا يقصد به العبارات المستخدمة في السرد أو الحوار، إنما يشمل الصورة الفنية كلها. لا بد أن يتعرف عليها المتلقي جيداً كما يتعرف الأب على أهله وعباله؛ أن يشعر بصلة القرى الوثيقة بينه وبين ما يقرأ أو يسمع؛ وأن يتسرب إليه الاقتناع شيكاً فشيكاً بأن ما يقرأ أو يسمع يخصه هو بشكل أو بآخر، من قريب أو بعيد إن الصورة الفنية لا تتحقق لها الحياة في وجدان المتلقي إلا إذا عكست جانباً أو أكثر من الحياة المرئية المعاشة؛ بمعنى أن تكون تمثيلاً فنياً لتجربة إنسانية متكاملة المعالم؛ فإن كانت قوية برصيدها من التفاصيل الدالة الموحية، فإن تردداتها تبقى في الذاكرة طويلاً، يهيات أن يخفت لها رنين؛ أما إن كانت هشة، فيها من الحرفية. أو الحرفنة. أكثر مما فيها من الصدق الموضوعي، وفيها من الأعيب الفن أكثر مما فيها من حياة وتجربة، فإنها سرعان ما تنزلق على سطح الذاكرة وتكلاشى كأن لم تكن، حتى ولو باركها جميع نقاد الأرض واعتبروها فتحاً فنياً كبيراً.

وربما يقول قائل: ولكن السير الشعبية عبارة عن مراقبة حربية خارقة للمألوف، وقاتل بالسيف والحراب، وشطط وجموح... إلخ؛ فأية حياة وأية تجربة إنسانية تقدمها هذه السير للقارئ؟

قد يبدو هذا صحيحاً للنظرة العجلى. ولكن القارئ المستوعب للسير الشعبية رد ألف ليلة وليلة، سيد أنها تعكس الحياة بصورة مكثفة ومصادقة. ومع أن المفترض أنها تدور في عصور تاريخية بعيدة، وتناول قدر استطاعة الخيال الشعبي المؤلف لها أن تنقل زخم العصور التاريخية عبر أنماط العيش وطرز الملابس والخوذات والخيل والسيف والمعدات والتقاليد وكل معطيات المضمون التاريخي للمواقع الحربية؛ إلا أنها مطبوعة ببسملة الواقع الذي كتبت في ظله السير؛ فكل سيرة تعكس واقع عصرها الذي كتبت فيه، إضافة إلى العصر التاريخي الذي تناول تصويره كإطار لوقائع السيرة. فإذا علمنا أن السيرة كانت كائنات حياً يسعى بين الناس من راي إلى راي، ومن يلد إلى يلد، ومن مجتمع إلى آخر؛ ولم تكن نصاً جامداً إلا بعد عصر التدوين وانتشار المطابع، لطفاً بالتالي أن السيرة كانت في تطور مستمر. فبانتقالها من راي إلى راي

والتطلع، ويجسد لهم صور القوة والشجاعة والعزة والسود، يشخص لهم معاني الوفاء والإيثار والتضحية والكرم والعفة والصدق والأمانة والتناعة والذخاظة والفضيلة والصحة والشرف والرحمة والسودة والاتحاد والتكافل والتضامن، وما إلى ذلك من قيم أسبيلة كرسها لها الحضارات المصرية والعربية على طول الأزمنة، وكانت السير الشعبية وعاءاً حقيقياً لها.

وعلى المستوى الفني الخالص، أفادت من السير الشعبية فوائد لم تحققها لى روائع الأعمال الأدبية الكبيرة التى قرأناها فيما بعد لنورستوى وديستوفسكى وبلزاك وزولا وتشيكوف ومفلر وتشاينيف وكالدويل وهيوارد فاست وهيمجلوى وفينزجيرالد ديكنز وماريل بروست وفرجينيا وولف وتوماس هاردى وهنرى ميلل وجراهام جرين وكازنزاكيس وباسترنك وتوماس مان وغيرهم وغيرهم . وفى اعتقادى أن الفترة على رسم الشخصية الإنسانية واث للروح فيها، قد وصلت فى السيرة الشعبية إلى أعلى ذراها.

إن شئنا مثلاً على ذلك، فليكن حمزة البهلوان مثلاً، أو حمزة العرب. إن هذه الشخصية اللذة، من حيث البناء الفنى، تصارع أغنى الشخصيات الفنية فى السلاحة الإغريقية القديمة وتتفوق عليها بقدر ما تتميز به من إنسانية. هى شخصية تراجيدية غنية شديدة الضخامة، مبلية بوعى فى مذهب بقوانين الدراما والشخصيات الدرامية. فعلى الرغم مما يحيط بميلاده من جو أسطورى مثير للخيال، للإيهام بأنه ذو قدرات فوق مستوى البشر، ورغم أننا نشاهد هذه القدرات، فإن محتواه الإنسانى الكبير جعله قريباً جداً من وجداننا، وهو من الحضور والوضوح والحمية بحيث نقيم معه صلات المودة والتعاطف والتآخي، لدرجة أننا نصدق ما يفعله من أفاعيل تدخل فى باب الخوارق والأساطير، بل نصدق أنه تزوج من إحدى الجنيات، وأنجب منها فارساً يدركه فى لحظة حرجة ليكون عوناً له. نراه فى طفولته المبشرة السعيدة البراعة، وفى صباه الشرق بدوغ الفروسية، وفى شيخوخته حكيماً كيساً، وصنباً الفقرة واكتمال الحفوان، وفى مفخرة الخلق ضيق الضارب الفواد يسيى معاملة كل المفريين منه حتى أخيه وساعده الأيمن عمر الميار، ذلك البطل الضعبي البديع، الذى لولاه ما ألق الفارس فى مشروعه، والذي بات فى نهاية السيرة لا عمل له سوى إصلاح ومداواة ما يفسده حمزة بسوء تصرفه.

تكتسب إحساس الراوى الجديد، وتتشعب بحارته، بخصوصية خياله، بهوموه الذاتية التى هى فى أصلها أوجاع تركها مجتمع فيه. وقد لعب ذكاء الرواة دوراً عظيماً فى إيداع هذه السير وتحويلها إلى أبنية شامخة تستمد خلودها من كونها أوعية قادرة على احتواء الحياة والمشاعر والتجارب الإنسانية على امتداد العصور. ذلك أن الراوى - بذكائه الإبدعى وبصيرته الفنية النيرة - كان إيجابياً فى حكيه؛ إنه ربما كان من بلدة بعيدة عن البلدة التى تستضيفه لهذه السهرة؛ ولكنه - بالتأكيد - أفضل ملم بحياة هؤلاء الناس المتغيبين من حوله، مدرك لأرجاعهم ومشاعرهم الملحة وأوضاعهم الطبقيّة والاجتماعية وما تتركه فيهم هذه الأوضاع من آثار نفسية وسلوكية ووجدانية؛ فكان - أراد أو لم يرد، بوعى أو دون وعى - يعمل السيرة كل هذا المضمون، يخلطه بالصياغة، يحوله إلى دم يجرى فى شرايين الشخصيات، حتى وإن كانت لأبطال تاريخيين، أو يخلق شخصيات جديدة مستمدة من الواقع الراهن ويسلكها فى السياق المصطنع الذى تساعده طبيعته الفنية على احتمال كل شئ والانتعاش لكل محتوى. ولربما يكن المشهد المحكى يدور بين عترة - مثلاً - وأحد خصومه فى ذلك العصر الجاهلى العربى الجديد؛ ولكننا نشعر أن المحاربة بينهما - شعراً كانت أو نثراً - تعدوى مضموناً إنسانياً معاصراً؛ وحتى إن تجلت براءة الراوى فى تخليق هذا المضمون بمسميات وعبارات ومفردات من الواقع التاريخى للجزيرة العربية آنذاك؛ فإن يكون صمباً على الملقى تجريد المضمون من هذه الأغلفة؛ لأنه ليس غريباً عنه، بل يكاد الملقى ينطق بهقية الجملة التى لم يسمعها من قبل؛ لأن ما نعتريه من إحساس أو شعور أو معنى سبق للملقى أن عاشه بحذافيره فى موقف مشابه، وإن على صورة أخرى.

وفى السير الشعبية مشاهد للندن والقرى، للشوارع والحوارى والميادين والساحات، زخم الحياة فيها لا يخفى أدنى اختلاف عما نغمر به فى مدننا المعاصرة. وإنى أحيكم إلى سيرة طهت حديثاً بنسبها الكامل ومتوفرة حالياً فى المكتبات هى سيرة الظاهر بيبس. أقرأوها من فضلكم، فإنها رواية معاصرة جداً، سوف تلتقون فيها بكل منكم وشوارعكم وحواريكم، ويصور حية الناس تعرفونهم جيداً وتقابلونهم كل يوم؛ يحثون نفس المشاكل، نفس الأوضاع، وإن سميت بأسماء مختلفة.

من تعليقات وتعليقات المفتونين بالسير الشعبية تبين لى أن العمل الفنى الجيد هو ما يغنى فى الناس روح الطموح

لقد تعلمت من السير الشعبية، أن كل شيء فى الفن ممكن ومتاح، أنهم كيفية التعامل مع الأشياء. للكتاب أن يخلط الواقع بالأساطير، والبشر بالجن، والممكن بالمستحيل، والأرض بالسما، له أن يطلق الصخر، ويشخص الجماد، ويبحث الموتى، ولكن بشرط أن يتوفر له المطلق الفنى القادر على إزالة الغرابة بين مختلف العناصر والتأليف بين الأشدات. إن الفيلسوف فى النهاية ليس قوة التجربة المصاغة وحدها، وإنما لابد لها من قوة الإدراك، فمخرجة الإدراك هى التى تصد التفاوت بين مستويات الكتاب.

وقد تكون التجربة غنية فى ذاتها، ولكن قوة الإدراك المحدودة عند الكاتب تهدرها وتطفى أبعادها، وقد تهطل مغفلها. حين تتوفر قوة الإدراك عند الكاتب، فإنها تصعب خياله، يصعب الخيال مثبها برهيق التجربة، فيشيع الآنس بين عناصرها، يشيع الألفة بين الأجسام المتصادمة المتفارقة لتقبل الالتحام ببعضها البعض، تتصافر، تتناغم، تشارك كلها فى عزف لحن واحد متنوع الأصوات، متعدد الروادف.

هكذا، كانت السير الشعبية، وهكذا بفن معظم، أو أنبغ كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم جاريثا ماركيز وجورج أمادو وغيرهما، ممن أصبحت كتاباتهم تسمى بالواقعية السحرية. وليس من شك فى أنهم - مثلهم مثل رائدهم العظيم صاحب (دون كيخوته) - قد تأثروا بسيرنا الشعبية عن طريق اللغة الإسبانية التى كانت مصدر ثقافتهم الأم. هكذا، اعترف صاحب (دون كيخوته) بأنه كتب روايته هذه محاكياً بها ما قرأه من خوارق البطولات فى هذه السير، وكانت شائعة آنذاك فى الأندلس. وفى رواية «مائة عام من العزلة» لجمارثيا ماركيز، نرى فى التراكم اللحى المكرس لشخصية الجنرال أصداء قوية لما قرأناه فى التكثير بشخصية حمزة الجبلان؛ بن إن الجنرال نفسه وكاد يكون نتاجاً عسرياً أمريكياً لاتينياً لشخصيات حمية لنا كالنير سالم الصمصاح بطل سيرة ذات الهممة والظاهر بيريس وسيف بن ذى يزن. أما شخصية أرسولا فى «مائة عام من العزلة» فإنها امرأة من الصعيد المصرى أو من الجزيرة العربية؛ وهى هكذا لأنها بعض أصداء السير الشعبية العربية، مثلها مثل خضرة الشريفة والجازرية وغيرها من نساء السير ذوات القوة والصلابة والعطاء بلا حدود.

قلت إن أبى هو أول بطل يفتن خيالى الصغير، حيث انتهت للمرة الأولى وأنا فى السنة الأولى بمعهد المعلمين العام - وكنت قد انتهيت من قراءة كافة السير الشعبية وألف ليلة

وليلة، مع الجماهير العامة، وقراءة المصادر التراثية المهمة فى جلسة ابن عمى، ومعظم الإصدارات الحديثة لدار الهلال ودار المعارف والطبعة الأميرية فى مكتبة أبى - أقول: انتهت للمرة الأولى إلى أننى يمكن أن أحكى رواية، شجعتنى على ذلك وجود بطل جاهز هو أبى وما يلاقيه من صنوف القهر والعناء حتى لا تهبط أسرتنا إلى درجة أقل من الشظف.

ولم يكن فى نظرى - ونظر القرية كلها - يستحق هذا الهوان. فسيره أبى حامل مفاتيح التكرار فى السراى الخديوية، صاحب الأبعاد والأبهة وبلدة كاملة من الأبناء والأحفاد؛ لا تزال باقية فى أذهان القرية.. وبيتنا نفسه، وما يحتويه من بقايا أثاث ملكى قيل إنه من خرج السراية الخديوية؛ هذه الترابيزات، هذه المقاعد، هذه الأطباق، هذه الملاقى النضية، هذه الصجاجيد، هذا الحاكي بالآف من الأسطوانات متراكمة بجواره؛ هذه البذلات والملصقات والطرابيش وأرصفة العنق والأحذية والقمصان الحريرية والأزهار المطعمة بالأحجار الكريمة التى كان يلبسها أبى فى زمن الرغد والازدهار قد تكومت فى أدراج البوريه تتصاعد رائحة العنقا والعلر القديم بعد أن هجرها أبى واستبدلها بالجلباب والعباءة والمركوب. على العواطف برويز كثيرة جداً، كنت مذبذباً بين أن أكرهها أو أحبها؛ فهى فى سغرى كانت تثبت لعيال المدرسة أننى من أسرة عريقة مهابة؛ وهى فى صباى أصبحت كالترايبات؛ فكل تاريخ أسرتى وأجدادها قد أبت إلى مجرد صور جامدة فى برويز على الحوائط؛ هذا جدى مع الخديو شخصياً، هذا عمى مع أفندينا، هذا أبى مع شاعر النيل حافظ إبراهيم الذى حضر سبوح شقيقى خيرى الأول الذى ولد فى الإسكندرية من أول زوج لأبى، ثم مات بعد عامين، وهذه بضعة أبيات بخط شاعر النيل قالها تحية للمولود: البشر أقبل برهاناً على الخير.. وكوكب العصر يهيدنا إلى الفجر. ونجمة الصبح لما أعلت سلعت.. فكان من نورها مولودنا خيرى.. حتى هذه أبيات التى كانت تملأنا فخراً وزهواً كأنها قيلت فى أنا، لم يمد يفتق لها قلبى من الفرح مع أنها كانت أول رابط يربطنى والشعر بعلاقة حب وثيقة حتى قبل دخولى المدرسة.

كل هذا لم يكن يثير فى أبى سوى الشعور بالمرارة والحزن والانتكاس؛ كان يشرد لساعات طويلة كتمثال فرعوني مفجوع العينين، جامد الحركة، فيدبر خيالى ويوظف حدسى، أحوال استنتاج ما يمكن أن يفكر فيه طوال هذا الشرود الأسيف؛ أحوال. وأنا الطفل الصغير - أن أواسيه، أن ألفت نظره بحركات خفيفة الظل أو بكلمات ضاحكة لكى يفرد وجهه

ويتيسم . ولم تكن أدرك وقتها أنه سابع في ملكوت الله يستفتيه وسيلة تمكنه من الوفاء بيمين الطحين؛ إنما كنت أشعر بأن في الأمر شيئاً غير طبيعي، حينما يقع بصري على أمي - تلك الفتاة الغريبة التي هربت على غير أوان - فأجدها مقبعة في ركن بعيد، منكبة على نفسها ودموعها تهطل بغزارة؛ فأعرف بالسليقة أن المشهد المأساوي الذي يحدث في بيتنا كل أسبوعين قد صار وشيك الحدوث، سيثور أبي ويفقد أعصابه ويجذب في حق الله والسعرات العليا، سيقسم بأغلظ الأيمان أنه لا يحكم على ملوم، وأنه لو مات اللحظة - وهو أمل طالما ندهاه - فلن يجدوا في حوزته ثمن الكفن .

وستنظم أمي على خديها، وتعلن الخلف وسينيه، والدنيا والدين، وستتركنا وتطش إلى حيث لا يعرف مكانها أحد . لكنها لن تفعل مطلقاً، ويقول أبي: «روحي في داهية انتي وعيالك»، لكنه لا يعيها أبداً، ولابد أن يهب واقفاً ويترك البيت عند أذان العصر، فلا يعود إلا آخر الليل، وفي الصباح تخرج الأسارير قليلاً، ولا أجده أمي في الفراش، فأعرف أنها بكرت بالذهاب إلى مخزن لشترى القمح والأرز للطحين .

أبي، مع ذلك، لم يكن عاصلاً وإن حاصره الأزمات . وكان لا بد لي أن أحترمه عظيم الاحترام؛ إذ ما هو ذا، وهو على مشارف الثمانين من عمره، يستيقظ فجر كل يوم، ليصلى الفجر حاضراً، ويشرب الشاي، ويحمل الحقبة والشمسية ويكفل على الله، يمشي على قدميه ما يقرب من عشرة كيلو مترات ليصل إلى محطة السكة الحديد التي سيركب منها القطار إلى مدينة قليلا المركز على مسافة محطون، ليمارس عملاً كريماً ابتدعه لنفسه . الناس في قريتنا لهم في المدينة مصالح ومشاكل وقضايا مع الحكومة ومع بعضهم البعض، ولا يعرفون شيئاً عن الإجراءات القانونية: كيفية رفع دعوى في المحكمة، كيفية التسجيل في الشهر العقاري، كيفية التناهم مع مصلحة الضرائب، كيفية استخراج شهادة الميلاد... فكان يديب عنهم في تخليص هذه الأعمال وإنهاء هذه الإجراءات نظير أجر متفق عليه، ثم يعود في نفس القطار، ليمشي على قدميه نفس المشوار، لا يثنيه حر لا هب ولا مطر دافق، على الرغم من أن بلدنا عند الممر تتحول بكاملها إلى معجزة، ولا أرذل أذكركي جاساً في الفصل الدراسي في البلد، والمدرس مندمج في الشرح وأنا ذاهب ألأب مبدد الانتباه أشمل في قلق ويقلب وأجفك؛ لأن السماء قد اكفهرت فجأة وأرعدت السحب وألقت على الأرض فخاقيت النار وسيرل المطر، وصورة أبي وهو على الطريق الزراعي لا تفارق عيني .

في البداية، شجعتي أبي على الدراسة؛ لكن الظروف حين لم تذخر بحسب في الأحوال على المدى القريب، رأيت من الأوفى والرحمة به أن أختصر مشوار التعليم، فالتحقت بمعهد المعلمين العام، وأن أعفيه من متطلبات الدراسة في البندر؛ حيث الأمر محتاج لمسكن ومليس ومأكول ومواصلات، وهنا، دخلت إحدى التجارب المهمة جداً في حياتي: أعلى الالتحاق بعمال الدراويل نغراً من الأنفاس؛ حيث يشحننا المآول في جرارات تحملنا إلى بلدان بعيدة لتشتغل في أراضي الواسيا والتفائيش، في مقاومة دودة القطن، في نقاوة الأرز وشتلته، في العريق، في تطهير المصارف، في حصاد القمح، جمع القطن، ضم الأرز... إلخ . وقد أثمرت هذه التجربة روايتين هما: «السديرة» و«الأولاد»، وبعض قصص قصيرة، ولا تزال جعبتها تطفل بكثير من الأعمال .

أول ما تطمته من هذه التجربة - فضلاً عن الاحتكاك بنماذج لا حصر لها من البشر أعطتني كل خبراتها وتجاربها وأحلامها وهمومها - هو أن أبي ليس للبطل الوحيد في الحياة، وأن قصصه يمكن تأجيلها أمام هذا الكم الهائل من الروايات العلية، والمآسى الإنسانية الفاحشة . لقد تضاعفت قصيتي وبذات في قضية كبيرة جداً يشخصها هذا الجمع الهائل من التسعاه المطمحون الذين يدفعون من عرقهم ودمائهم ولور أبصارهم ثمن الرفاهية لفئات من الناس لا يتألون منهم حتى حسن المعاملة . إن وضعهم كما خبرته يمكن أن يلخص الروضع البشري كله على الكرة الأرضية .

من هؤلاء، تعلمت الفولكلور المصنرى كله، المزاويل الحمراء والخضراء، الليكاليات، أغنيات العمل المتعددة بتعدد الأعمال من حرث وبذر ورى وحصاد، وأغاني الأفرح والخطبة والطهور والعهد والصباحية، للحوايدت العملية الحكيمة المضممة، الغناء الشجي الملىء بالمشاعر، الضرب على السلمية والنأي والأرغول والرياب، الألماط الجماعية - الحركية منها والذهنية - الأنغاز المبركة سبكا فنياً معجزاً، الأمثال، الصيغ المشابهة الأحرف المعقدة التركيب تكون رجلاً بحق لو قللتها سبع مرات متواصلة . كل بلدان مصدر كانت حاضرة في الأحيماط أو الأحواش التي تأوينا سواد الليل؛ القيم الإنسانية العظيمة التي توقظها في النفوس مشاعر الفرية حيث يتحول كل واحد إلى طبيب يداوى جراح الآخر ويواسيه ويعاونه .

تعلمت من مجتمع عمال التراويل شيئاً خطيراً جداً؛ ذلك أن المدخل الوحيد لقلب شخص منهم، والمضمون التأثير بلا

منازع، هو أن تحكى له طرقاً من قصة حياتك، وكلما كنت صادقاً وصافياً قوى تأثيرك عليه؛ الدليل القاطع على أنك أثرت فيه حقاً، هو أنه - بدوره - سيحكى لك طرقاً وربما أطرافاً من حياته، وسيجتهد في أن يكون أشد منك صدقاً وصفاً، سيحكى لك عن أيق المشاعر - هذا - فحسب - لتعتقد بينكما الصداقة المتينة، فاختلاط الحكايا كاختلاط الدم بالدم يجعل من الغرياء إخوة وأشقاء. من هذا، دخلتني موهبة البحر، واكتساح الحولج أياً كانت حتى تندفق المشاعر والمكاشفات على سجيته. لقد حكيت للألف، لألفاً من أطراف حياتي، وتلقيت الملايين من أطراف حياتهم. تعلمت منهم فن الحكى نفسه، الحكى المصري الصرف، الذي يصل إلى أعظم تجلياته عند العامة؛ حيث تتمثل فيه خصائص الشخصية المصرية الفصح. ذلك الفن الذي تجلى في النكتة المصرية المحبوبة المسبوكة التي لو انتبه إليها كتابنا - كما انتبه يوسف إدريس - لأصبح لدينا مئات من يوسف إدريس خبراء بفن النكتة، أو الفكرة الكبيرة المصممة في برشامة، كلمة ورد خطأها. نحن شعب حكاه بطبعه، ومن أراد فنون الحكى للبارعة فيلتبسها عدد العامة الذين لم تقسدهم الثقافة بالخذلة. إننا شعب لديه مثل شائع يقول: «كذب مساوى.. ولا حقيقة ملخبطة». هذا المثل لا يصدر إلا عن عقلية عريقة في فن الحكى، ذلك أنس ونفاه ومودة - وهو مثل يلخص العملية الفنية برمته، إنه مفناح الكتابة للروائية وللقصصية والمسرحية والشعرية. ذلك أن الكاتب قد يملك الحقيقة باحتوائه على تجربة جليلة تستحق الإفشاء بها، ولكنه قد لا يكون مقنعاً للقارئ، بل قد يستهجنها القارئ ويعتبرها كذباً في كذب؛ لا لشئ إلا لأن الكاتب كان مضطرباً في نقلها، غير ملام بفنون الحكى؛ وفنون الحكى كلها تنحصر في تحويل المعلوم والمعروف إلى إحساس مدرك؛ في الدخول تحت جلود الآخرين والإحساس بصدق معاناتهم ومضاعفهم ثم تليسها وتليسه فتأخذ جزء منه وكأنه وعاء لمعسرها. إن الكذب، هذا، هو أنك تتحلل صفات الآخرين وتحكى بلسانهم أو تحكى نيابة عنهم؛ ولك الحق في ذلك طبعا لمعنى الطل، ولا خضاضة في أن تفعل، ولكن بشرط أن تكون متصفاً مقنعاً في ترتيب الأشياء ووضع محكم لمرورها. حينئذ، يصبح للكذب صدقاً بالحقيقة الفنية الناضجة؛ في حين تصبح الحقيقة كذباً سرلحاً بمجرد أنك قد تتعثر في التعبير عنها؛ وأنت قد تكون بريئاً وصاحب حق لكأنك إن تلجلجت أمام القاضي وجزجت عن التعبير المستقيم المتضبط فلابد أن يتشكك فيك ويحكم عليك. نعم.. كذب مساوى.. ولا حقيقة ملخبطة. ألا ترون أنه مبدأ في صميم؟ أنا شخصياً أراه كذلك.

إنما أطرف ما تعلمته من مجتمع عمال التراحيق قد تم على النحو التالي: بما أنني كنت تلميذاً لبناً أجيد القراءة والكتابة، وأحمل في قفة الزوادة بعض كتب وكراسة وقلم رصاص وآخر كويكب؛ فقد كان الأتغار من كبار السن يلجئون لى فى كتابة خطابات لزوجهم، يبلغونهم فيها عن أشياء، ويستفهمون عن أشياء. ودائماً أبداً كان الخطاب يتحول إلى مؤتمر فيه أطراف عديدة، ومشهد غاية في الطرافة. يقول لى صاحب الخطاب: أريد أن تدبج لى خطاباً لأخى أو ابني أو صهرى تقول فيه كذا وكيت (كذا وكيت هذه يعنى حكاية طويلة مليئة بالتفاصيل والأسماء والأرقام والتواريخ والأماكن والأزمنة). وحين أخبره أنني قد فهمت واستوعبت يقول: ماشى، ولكن لانسى كذا وكيت، ويعيد حكى ما سبق أو يحكاى منذ برهة مضاعفاً بلسانه على بعض الكلمات كأنه يتوقع أنى سأكتب اللهجة التى نطقها بها كما نطقها بالصبط. ما أكاد أسطر نصف الصفحة حتى يبتدرنى قائلاً: أقرأ لى ما كتبت. فأقرأ: حضرة المحترم الأخ العزيز فلان الفلانى أدامه الله وأبقاه.. بعد تقديم وإجبات الاحترام أعرفك يا أخى العزيز. وهذا، أفاجا بصرخة احتجاج حادة شنيعة الخلق غاضبة؛ ثم يشرح قائلاً فى أنابيب وتبكيات وأسف: «يا أخيدا.. بزمك أنا قلت ده؟». فأتوقف مخصوفاً، ألتئم قائلاً: «أنا لم أقل شيئاً بعد.. هذه هى افتتاحية الخطاب»، فيصرخ قائلاً: «أنا مالى ومال الفتاحتحة دى.. إنت مثل لسه قابل حضرة المحترم أخى العزيز؟.. مين قال إن أنا عايز أسميه حضرة المحترم أخى العزيز؟». أقول: هكذا يجب أن يبدأ الخطاب، ومن الذوق أن.. فيقامطنى يافسا من غيائى: «يا سيدى أنا قليل الذوق.. إنت شريكى.. إنت لمواخذة تكتب اللى يطلع من بقى.. اكتب: فلان الفلانى.. كده حاف من غير حضرة المحترم.. كسبت؟.. حلو كده.. يا كلب يا ابن الكلب يا ضلالى.. يا لمامه.. إنت ازاي تاكل حق مراتى فى الورت بناع أبوها لعد النهارده؟! عشان ماني متغرب على طول منتاش لاقى راجل يقف قصادك؟!.. أضطر صاغراً إلى محاولة صياغة ما يقول على نحو يقبله ذوقى باعتبارى الكاتب صاحب الخط. ثم يقول: «أقرأ لى كده». فأقرأ: فلان الفلانى.. يا أيها الجرو الأجرب يا أخ الضلال كيف تسول لك نفسك بأن تحرم زوجتى من نصيبها فى..».

وهنا، يتفرض صاحبنا واقفاً متفكساً عن سرورة غضبه ثم يصيح بفحيح متحشرج: «أشقى الهدوم ملك؟.. أنا باكلهم بالعربى.. بالمفتش.. ترطن لى بالنحوى؟.. يا

جدع سيبك من الكذب والأونطه.. الكلام ده مش بناعى.. ما اعرفوش. .

تكرار هذه المواقف الطريفة لم يطفئ في ذهني عبارته : «سيبك من الكذب والأونطه» . ولقد فهمت محلولا بعد سنوات طويلة من الخبرة بأساليب الكتابة . إنها تعنى كل محاولة لتجميل الواقع . إذن، فلكي يستقيم الصدق الفني فلا بد من ابتداع لغة جديدة لا شأن لها بالأساليب الأدبية المتوارثة، وإن استعانت بمفرداتها وخياراتها؛ لغة تحتفظ بسلامتها اللغوية، وقواعدها النحوية والصرفية، تنبع من دراسة لفقه اللغة العربية الغنية الشاعرة، بحيث تكون من الشفافية والبرورة إلى حد يستطيع استشفاف الحياة والناس والشاعر بسندى ودقة، لغة إن سمعها صاحبنا صاحب اللطاب أبقت أنها لغته، وأن هذا كلامه وتلك مشاعره وأوصافه ونبض قلبه ونفثات صدره، لغة قادرة على احتمال البوح وما أثقل حمولة وأوسع برامحه، وقادرة على المكاشفة بمفردات صوبية تنفذ من الأسرار ولا تفضح العرى؛ لغة فيها زخم الحياة، فيها الحقول والعمال، والأسواق والمتاجر والقطارات والباصات والجمير والدواب، فيها رائحة التقلية والطعمية والفلو أبوزيت حار والليمون والبصل، وزناخة العرق، وشذى الفاكهة، وابتهاج البسفغيث، وضراعة الأم، ودهيب خطر المرتب، وطمع انصرام الشهر، وزئيط العيال... إلخ.

أزعم أنني جهدت كثيراً في البحث عن هذه اللغة، وأشهد أنني قد استقيتها من مصادر إلهام كثيرة: الأمثال الشعبية والمواويل وكل عناصر الفولكلور... أزال بيرم التونسي ويدع خيرى ومدرسة النجل السكلدرية، ولغة إبراهيم المازنى ويحيى حتى وعبد الرحمن الشرفاوى وحسين فوزى وفكرى أباطة وعبد العزيز البشرى ويوسف إدريس وأشعار فؤاد حداد وصلاح جاهين. ولكن هذه الروافد كلها لم تكن لتجدى، ما لم تكن الأرض الأساسية قد تكونت من لغة أسير الشعبية وألف لبلة وليلة، والأشعار الواردة فيها جميعاً. وحتى هذه اللغة نفسها لم تكن لتشكل جيداً بالصبة لى ما لم يكن هناك ميزان أقيس عليه وأخبر الأصيل من الدخيل، وأستشعر حلاوة الإيقاع وسلامته. ذلك الميزان كان الكتب التراثية التي شكلت جداراً أساسياً في مكتبتى طول حياتى، وأهمها بالصبة لى كعب الجاحظ والترحيدى وابن قتيبة والقالى والجرجاني وغيرهم.

بدأت الكتابة في العام الثالث والخمسين وأنا طالب في السنة الثانية بمعهد المعلمين في مدينة ممنهور. كانت تجربة عمال الترحيل قد أنخمتنى وأزكىتنى. تلج على خيالى بقوة،

ومع ذلك لا أعرف كيف أدخل إليها، ربما لأننى كنت لا أزال جزءاً من دخلها مغموراً في التجربة. إنما الغريب حقاً، والذي لم أجد له تفسيراً حتى الآن، أن الشعر كان يقشنى إليه بشكل لا يقاوم؛ ربما لأننى كنت أجد فيه استجابة سريعة لما يعتربنى من أحوال شبه صوفية غامضة، تتذبذب كثيراً بين الإحاد المطلق والإيمان المفرط. وفي الحالين لم أكن أجد سوى الشعر ملائماً أقصى إليه بكل ما يساورنى لعلنى أستكشف حقيقة الأمر. وكنت أحفظ ما لا حصر له من الأبيات، من المعلقات إلى إبراهيم ناجى وعلى محمود طه والشابى ومحمود حسن إسماعيل. وكان أبى قد علمنى طريقة مبتكرة أستعاض بها عن التذليلات في وزن القصائد، وقد فُرسَتْ عليها في كتابة عدد هائل من الأغنيات ملأت بها كراسات للمدرسة الابتدائية.

من حسن الحظ أن أستاذ اللغة العربية في المعهد كان ممدلاً للقرامة، طويلاً يحدثننا عن محمود تيمور وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب مثفلخراً بالاسمين الآخرين؛ لأنهما من مدينة ممنهور. وهو الذى نبه علينا بضرورة قراءة توفيق الحكيم وطمع حسين النقاد والمازنى وهيك وأحمد حسن الزيات وسلامة موسى، وكنت ألقى عليه بعض أشعارى، فيبدي إعجابها بها لكنه يصعبنى بالاتجاه إلى القصص؛ لأن أبرز ما في أشعارى هو الخيط القصصى المتنامى. والواقع أن هذه الملاحظة كانت تواجهنى من كل من يسمع لأشعارى. والغريب أننى بعد أن اقتلعت وبدأت أكتب القصة القصيرة كنت أفاجأ دائماً بأن القصة كلها من أولها لآخرها موزونة على بحر من البحور الشعرية، دون أن أقصد. ولقد عانيت كثيراً جداً من سيطرة الميزان الشعرى على كتابتى الشعرية. واكتلى حرصت على تسجيل هذه التجربة المهمة بالصبة لمسيرتى الكتابية، فطرقت قصصاً عدة من هذه القصيدة الموزونة، في ملحق المساء وفي الأديب البيرونية وفي مجلة الثقافة، ثم انتخبت مجموعة منها ضممتها لرواية السنبورة؛ لأنها كانت من نفس نسج الرواية. والحق، فإن اللزعة الرزنية لم تقارنى حتى الآن، لكنها تعذبني على الرغم من حالة الانفعال الشديد عند الكتابة، حيث أفاجأ بوجود مناطق كثيرة في رواياتى تكاد تكون قصائد تغليبية كاملة؛ أحياناً أشطبتها؛ وأحياناً أجدتها أشبه بالتقاسيم أو العزف المنفرد كتوبع على اللحن الأصلي؛ فإن وجدت أن الموقف يجتمها، وأناها يمكن أن تسهم في إضاءتها تركتها، لكننى في معظم الأحيان أراىنى إلى الشطب أميل.

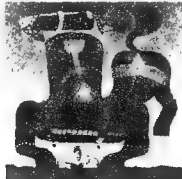
فأيدى وفتحى سعيد وعبد القادر حميدة ورجب البنا ويكر رشوان
وعبد العليم عواد يوسف وحماد الأملس وغيرهم.

فى قهوة المسيرى، طرحت أمامى جميع القضايا الكبيرة،
السياسية والأدبية والفنية والاجتماعية والتاريخية. ندرت
المقهى كانت خصيبة مفعمة، تتدفق كل يوم، يكفى أن يحضر
واحد ليحلى مع الأستاذ عبد المعلى المسيرى صاحب المقهى
وعميد أدباء البحيرة، لتبدأ المناقشة فى أى موضوع من
الموضوعات الملحة. وبعد قليل ينضم إليهما الكثيرون، وتتسع
دائرة الحوار بشكل مبهر. وفى المساء تقرأ القصص والأشعار
ويناقشها الحاضرون باستفاضة، مما وضعنى فى قلب الحدث
الغافى، وأملطى على أفاق جديدة لم أكن أعرفها، وفتح لى
طريقاً لا أنزال أسلكتها. وعلى الرغم من أن دراسى فى معهد
المعلمين توقفت فى السنة الرابعة، وبمحض اختيارى، فإن
التحاقى بمقهى المسيرى كان بمثابة الالتحاق بالجامعة
الأدبية، خرجت منها وأنا مؤهل شاملاً لممارسة الكتابة
بحيث لا يتدأبى الخجل إذا عرضت كتابتى على أى أحد
ليقرأها.

لكننى أردت تغيير نظام الدراسة، أن أحصل على الثانوية
العامة ثم ألتحق بالجامعة، ورأيت أن مدينة الإسكندرية،
يمكن أن تتيح لى صلاً أنفق منه على الدراسة، فإذا بى أرحل
إليها، وإذا بى أضيع تماماً فى شوارعها، عملت فى الغابريقات
ومصانع الكبريت، وبائعاً سريعاً فى عربات المترو والباص.
وسكنت مع ثلاثة من الطلاب فى أديب الإسكندرية، أحدهم
طالب بقسم الفلسفة والاجتماع، والثانى بقسم اللغة العربية
واللغات الشرقية، والثالث بقسم التاريخ. كنت الوحيد الذى
يملك وقته، فأطل طول النهار أقرأ فى كتبهم الدراسية.
فأصبحوا يستمعون لى فى مراجعة دروسهم، فكنت كأنى
أستعد للامتحان بدلاً منهم فى الأقسام الثلاثة. وأما ما استذنته
من هذه التجربة ومن وجردى فى الإسكندرية، فذلك ما
يحتاج لفصل جديد أتمنى أن أمجله فى غير هذه المجالة
الخاطفة.

بدأ عشقى للرواية بقراءة صدوة الروح وديوميات نائب
فى الأرياف، لسوفيق الحكيم، وشجرة النورس، ودعاء
الكروان، والحب للضائع، ولطه حسين، وبعد الغروب، وشجرة
الليلاب، لـمحمد عبد الحليم عبد الله، ومقدبل أم هاشم، ليحيى
حقى، ثم نوح النعش بقراءة رواية «أنا الشعب» لمحمد فريد أبو
حديد التى كانت مقررة علينا فى معهد المعلمين؛ لأنها تحكى
كيف كان قيام الثورة ضرورياً لإنقاذ مصر من ضياع محقق،
وأما بالنسبة للقصة القصيرة، فقد كانت قراءتى فيها واسعة،
وكنت مفتوناً بسعد مكاوى وعبد الرحمن الخميمى ويوسف
جوهر وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى ومحمود البدوى
ومحمود تيمور ويحيى حقى، إلى أن فوجئنا فى المعهد ذات
يوم بأستاذ جديد للغة العربية يدخل علينا، كان شاباً فى عمر
قريب من عمرنا. أمضى الحصص الأولى فى تمريننا بنفسه
والتعريف علينا، فإذا هو شاعر تخرج حديثاً فى دفعة سلاح
عبد الصبور. سألنا عن الذين يحبون الشعر والقصة، فوفقت أنا
وزميلين من هوة للقصة القصيرة. فمن تفرعن؟ قلنا لفلان
وفلان. ومن تفرعن الشعر الحديث؟ قلنا لفلان وفلان.
فتصحبنا بقراءة قاص جديد اسمه يوسف إدريس وآخر اسمه
محمود السعدنى، وقراءة روائى كبير اسمه نجيب محفوظ، تعاونا
جميعاً فى البحث عن أعمال هؤلاء وقرأناها بشغف، فإذا بكل
قناصتى السابقة تنقلب رأساً على عقب، وإذا بى أجد أن
مناطق كثيرة قد انفتحت أمامى، ولم أنتج من تأثير هؤلاء حتى
الآن، والواقع أنى لا أريد أن أنجو من هذا التأثير.

كان هذا الشاعر الأستاذ هوسعد دعبس، الأستاذ حالياً
بجامعة القاهرة. وله يرجع الفضل فى إرشادى إلى قهوة
المسيرى. ذلك أن سعد دعبس دمنهورى ويعرف المدينة
كلها. ذهبت إلى قهوة المسيرى، فإذا بى بين لفيف كبير من
الأدباء والشعراء والنقاد من جميع الأجيال، تتكون منهم
جمعية أدباء دمنهور؛ منهم أمين يوسف غراب وإسماعيل
الجبورك ومحمد صدقى وسعد دعبس ومحمد فريد وسعيد



الموروث الشعبي والمسرح

مشوار بلا نهاية

درويش الأسيوطي

أسيوط - ديسمبر ٢٠٠٥

مقدمة ضرورية

لتسجيل الملاحم والسير من خلال الرؤية الدرامية الحقيقية، ومن خلال الذهنية العربية الإسلامية بخصوصيتها غير الأوروبية، مع الاستفادة من خصائص ومحصلات التقنيات الغربية المعاصرة.

فمن الخطأ - عند استلھام تلك السير والملاحم - إخضاعها عند التنفيذ للمسرح السائد والنمط الأوروبي، بل يجب أن نخرج من أسر تلك الكذبة الكبرى التي تقول بأن للمسرح وجه واحد في العالم كله ولون وحيد هو اللون الأوروبي. ولقد رفع الدكتور يوسف إدريس في وجه تلك الكذبة مقولته الشهيرة: «إن كل مسرح مصري لا يتطور من السامر الشعبي وأدق ودخيل ولا مستقبل له».

ويرى الدكتور على الزاوي: «أن أول الطريق وأخره أن نجد مسرحنا هوية عربية حقاً، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتداداً في الحاضر لروايات فنية أو حكايات أو تمثيلية بدأت من قرون وقوبلت بما لا تستحق من احتقار روايات اعتمدت الفرجة أساساً، وتوجهت إلى الشعب أولاً وأخيراً، واعتُرفت به سيداً وأميراً ومالكاً للعرض وممولاً له. ثم سعت إلى جانب إمتاعه والترفيه عنه إلى تهذيبه ونصحه أيضاً... وإلى إشاعة الأمل في نفوس أبنائه» (١).

«لا شك أن استلھام مواد الفولكلور أو التراث الشعبي القومي يساعد على نشر الوعي القومي بثقافة الأمة. ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن في قطاعاته المختلفة.. كما أن استلھام العناصر الفولكلورية أو استخدامها في أعمال محدثة يعطي للحديث أصالة وبعداً تاريخياً.. ولكن يجب أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ومبادئه الفنية المتطورة مبرزاً للخصائص القومية الإنسانية محافظاً في الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفني الشعبي دون تشويه أو تزيف وأن يحفظ للأصل الشعبي روحه وطابعه الفني الخاص» (٢).

ويرى المخرج عبد الرحمن المشافقي: «أن استلھام التراث بالدرجة الأولى عمل الكاتب صاحب الرؤية الذي يتعامل مع عنصر من عناصر التراث الشعبي، مع قيمه، أما للتوظيف، فهو شاغل للمخرج داخل العرض من أجل وحدة فنية» (٣).

في الوقت الذي يرى فيه البعض أن العودة إلى منابع التراثية ردة ثقافية تعكس قلق المبدع العربي وتزققه، وأن الرجوع إلى الأشكال الشعبية هو نوع من الهروب السلبي يكشف عجز المبدع عن التعامل مع تناقضات الواقع بشكل مباشر، يرى البعض الآخر أن هناك ضرورة ملحة للعودة

دلفت إلى الكتابة المسرحية. لكنه بالتأكيد لم يكن صدفه مقطوعة الجذور بالتكوين الثقافي.

ف عندما كنت في العاشرة تقريباً، ذهبت مع خالة لي، ثم تكن قد تزوجت بعد، إلى واحد من أفراح قريتي «الهلمامية»، وهي قرية لمن لا يعرفها تكاد لا تعد في الأرض لكنها تقف على تاريخ يمتد عبر آلاف السنين إلى ما قبل عصر الأسرات المصرية. حملتني خالتي على كنفها ووقفت تدفخ على «أبوعجور».

ولم يكن أبوعجور - وهذا ما أدركته فيما بعد - غير عرض مسرحي شعبي قصير. أو فصل مسرحي، قدمه ثلاثة رجال، لعب أحدهم دور المرأة زوجة الفلاح المصري، أبوعجور، الذي أفقره المالك والأترار حتى أنه لم يعد يملك من حطام الدنيا غير زوجة خضنة المظهر مخصصة لزوجها على فقره، وآلة لإخصاب في حجم «القشاة» يخفيها تحت ملابسها. يدار العرض حول محاولة الباشا التركي الاستيلاء على الزوجة ومحاوله الفلاح الدفاع عن عرشه بعيداً عن القوة الجسدية التي لا يملكها. وانتهى العرض بانتصار الفلاح المصري بالحيطة والتعاون مع زوجته على الباشا الظالم.

تسريت هذه المسرحية إلى أعمالي المبكرة التي كتبتها في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين، مثل «طاقة الهواء»، لكن المسرح الشعبي شكل بالتأكيد رافداً مهماً في كتاباتي المسرحية، لكنه لم يكن الرافد الشعبي الوحيد. فقد عشت معظم حياتي بين أناس يحفظون السيرة الشعبية كما يحفظون السورة من القرآن، واختزننت ملايين الأبيات التي تغنى بها أطفال قريتي في ألعابهم، ورقصت على إيقاعها البنات، وعددت بها النساء محاسن موتانا، وهام بها المنشدون في الأذكار. وكم تسلفت مرتعشاً أتابع الزار الذي تقيمه جارة لنا أو قريبة، أو أتابع قطعاً مسرحياً «كحلب الجبوم» أو «ربط العريس» أو «تريه» عصنة الكلب المسعور. لذلك لم يكن غريباً أن يكون العمل الثاني بعد «بير إشفاه» هو «في انتظار آدم» والذي يستوحى من خلال حيلة المزج بين الواقع والحلم شخصية «الملك معروف»، تأكيداً على قيمة العدل وحرية الاختيار التي حكمت سيرة «الملك معروف سيد الأحكام». وكانت الفكرة تلح على عقب نقض التجربة الناصرية في تلك المرحلة.

وقد قدمت التجربة في مواقع عدة بعد أن قدمها حسن الوزير في منظوم بأسلوب. وقد شهدت بنفسى مدى التجارب بين شباب الجامعة والتجربة المسرحية.

وسواء أسمينا ما لدينا بالظواهر المسرحية أو الروافد المسرحية، فإنني على ثقة من أن لدينا مسرحاً له حضوره التاريخي، ولكنه ليس بالضرورية هو اللون الغربي المعروف كما كان للصين مسرحها واليابان مسرحها. فلنصل أنفسنا ذلك السؤال المبدئي: ما حقيقة المسرح؟ الحقيقة لكى يوجد المسرح لابد من وجود «شخص» يؤدي أمام المتفرج دوراً يرتبط بحديث، وي مطرح ذلك الأداء أو العرض تياراً فكرياً وشعورياً يربط بين المبدع والمتلقى. أليس هذا ما وجدناه وإن اختلفنا حول تسميته.

وقد حاول الدكتور عصام الدين أبو العلا تلخيص ملامح المسرح العربي القديم ويرى أنها تتمثل في (٤):

أولاً: عنصر للشخص في المسرح العربي القديم يحمل مهاماً جسيمة في أدائه التمثيلي؛ لأنه يؤدي أكثر من شخصية في العرض. لذا فإنه يحتاج إلى مهارة في الصوت والإيماءة تفوق مهارة الممثل في المسرح الغربي.

ثانياً: طبيعة المكان الذي يعرض فيه فنانونا عروضهم فرضت علاقة خاصة بين طرفي الفرجة؛ حيث لا تفصل بين مكان الفرجة ومكان الأداء. وتتمثل محاور هذه العلاقة في الآتي:

١ - تبدأ عروض المسرح للعربي القديم بالتوجه المباشر للمتفرج وتنتهى به.

٢ - للمتفرج الحق أن يحدد مسار العرض .. سمعنا يا ريس.. كذا..

٣ - يستعرض الفنان من خلال العرض قدرته على المحاكاة، والمتفرج يعي قواعد اللعبة ولا يصدق أن ما يراه حقيقة؛ وإنما يعنى بما يقدم باعتباره لعبة.

٤ - يعرض الفنان ما يمس الواقع من هموم وقضايا في صورة كاريكاتيرية بغرض التعالى عليها والمخزية منها.

٥ - أداء الشخص إيماني لا إيهامي.

٦ - وظيفة العرض الإمتاع أولاً والتعليم ثانياً.

٧ - معظم عروضنا تنتمي إلى عالم الملهاة ونادراً ما نجد عرضاً مأساوياً.

أعترف بداية أن دخول الموروث موضوعاً وشكلاً إلى تجريتي المسرحية لم يكن قصداً واعياً، بمعنى أن تلك المقدمة النظرية التي سقتها لم تكن حاضرة في ذهني حين

وتعقباً على معاهدة كامب ديفيد، والتي رأيت فيها تهديداً لدخول الصهاينة إلى البيت العربي، قارنت بين دور الرئيس السادات، في هذا التمهيد، ودور «العلام» في التمهيد لاحتلال تونس من قبل قبائل بني هلال. ورغم مخالفة الطرح الذي طرحته من خلال مسرحيتي «الزعيم» ست الغرب» للمزاج الشعبي العام في مطلقتي، الذي يحب أبو زيد الهلالي، ويرى أن كل ما يفعله هو الحق. فقد رأيت السيرة بمنطق آخر، يتفق مع مطلق قطاع مهم من الشعب، من كانوا يتشيرون «لخليفة الزناتي، البطل الذي دافع عن عرش تونس ضد الأعراب. فملطقي يقول إن أبو زيد الهلالي غاصب، وأن مساندة العلام له خيانة للوطن، وأن ما قامت به «الزعيم» ست الغرب» شقيقة الزناتي خليفة من جميع أمراء زناته تحت راية تزيير الأرض، هي عين ما أود طرحه في مواجهة تحالف «علام / أبوزيد» أو «السادات / بيجن». وقد رفضت لجنة القراءة بالمسرح الحديث للنص، لكنها قدمت في العام نفسه ١٩٨٦ في منيا القمح بالشرقية في إطار نشاط الثقافة الجماهيرية، بل إن أحد لجنة القراءة، وهو للأسف كاتب مسرحي مغمور وصف التجربة بأنها تنتمي إلى مسرح الحقد!!

تسبق هذه التجربة تجربة أخرى لم تقدم حتى الآن هي في «صحة التاريخ، والتي بيتها على سيرة «ذات الهمة». أو أم عبد الوهاب والصراع الذي دار بين «محمد البطل» وعقبة النسيم. وطرح المسرحية فكرة أن مواجهة الفساد الخارجي والاحتلال، لا ينجح دون مواجهة للفساد الداخلي. لقد بدأت كتابة هذا العمل في حقبة السبعينيات ولم يكتمل إلا في بداية الثمانينيات.

حاولت في تلك الأعمال أن ألتزم إلى حد كبير بقواعد الكتابة الكلاسيكية «الغربية» من حيث البنية الفنية وتنمية الأحداث دون محاولة جادة للخروج على الشكل الغربي والاستفادة من وسائط التعبير الشعبية. ولم تكن التجربة رغم نجاحها محققة لطموحي الفني.

في عام ١٩٩٤ كنا في فرقة أميوط المسرحية نستعد لعمل مسرحي، وكنت - ولا أزال - مغرماً بأعمال محفوظ عبد الرحمن. وعلى وجه الخصوص مسرحيته «حفلة على الخازوق»، فجأة قفز إلى ذهني أبو عجور متخطياً أربعين عاماً من العمر والخبرة، سألت نفسي: ماذا لو قدم أبو عجور هذه اللحظة!!؟

وكانت الإجابة هي مسرحية «حفلة أبوعجور» محاكاة تهكمية للنص محفوظ عبد الرحمن. وقد شجعتني الحفاوة التي قوبلت بها أبوعجور على تقديم التوزيع على صيغة أبو عجور فكتبت بالخلف دوراً لأبوعجور وأبوعجور سلطان حابر، محاكاة للنص توفيق الحكيم، وقد صدرت تلك النصوص الثلاث معاً في كتاب واحد عن سلسلة نصوص مسرحية باسم «من فصول أبوعجور»^(٥)، ثم كتبت يا «وزير» وأخيراً «أبو عجور» و«ديدمونة»، وهي محاكاة للنص شكسبير «عطيل». وقد اجتهدت أن أرصد طريقة عرض الفنان الشعبي لعرضه وتقسيمه له.

أما «نعيم» أو حسن ونعيم، فهي من المشروعات المسرحية التي أجلتها الظروف طويلاً، وجاءت نصاً شعرياً بالعامية المصرية كلها. وأكدت على جموعة القيم المعنى بها الفنان الشعبي في الموال المعروفة.

في آخر تجربة نشرتها بالهنية المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ وهي «كيد البسوس»^(٦)، عدت مرة أخرى لسيرة الزير سالم، لأمرجها هذه المرة بصيغة أبوعجور وبين جدية الشاعر الشعبي وطريقة أبوعجور الفجة في التشخيص يتدخل الخاء مع الرقص مع التشخيص يبرز السؤال حول الفلتة الخارجية ودورها في تقسيم العرب إلى أعراب وإشعال الحروب بينهم.

والآن تقفحمني ملخمة شرقية أخرى هي ملحمة جلجامش.. وقد أنتجت لدى نصاً مسرحياً للكبار «انهض يا جلجامش»، ثم نص آخر للناشئة هو «غضبها غفرت الغابة» ولا أدري على أي شطوط الموروث الشعبي ترسم سقينة الكتابة المسرحية بعد ذلك.

بدايات وصور

من الغريب أن تبدأ علاقتي بفنون المسرح بـ «شكسبير» تلك القمة الدرامية الشامخة، وأنا ما أزال أجهل كل شيء، مجرد طفل حاف في المرحلة الإنزامية. ومع نص من أكثر نصوصه شهرة «تاجر البندقية» ومع شخصية «شيلوك» اليهودي الغني البخل. ومنذ كنت في العاشرة لا تزال الجملة الخالدة «لن أتنازل عن حقي ولو قطعت رقبتى».. ترن في سمعي.

البيداهية مع مدرسين مختبريين في قرية يتحمل أهلها العيش فيها بالكاد، فكيف يبقى جاء من الملموسة أو من القويم

أو غيرهما من البقاع التي كانت - ولا تزال - أكثر ثراءً وأخذاً بأسباب التحضر. وشغلاً لأوقات الفراغ الواسعة قرراً أن يعدا حفلاً مسرحياً بالمدرسة واختاراً نصين: تاجر البندقية «مشهد المحاكمة»، ومشهد يسمى «على ضفاف البرموك» وهو مشهد مدرسى مقرر، ولعبت فيه دور عكرمة بن أبي جهل.

لكن العلاقة بفنون الأداء، والأداء الشعبي على وجه التحديد كانت أكثر غوراً وأقدم تاريخاً. فمذ خرجت إلى دروب قريتي وربابنها، الزهبة أو الرحبة المكان المتسع بين بيوت الحى، حيث تعج بالمتسولين والمداحين والباعة الجافلين. ويضاف إلى هؤلاء فى مواسم الحصاد وجمع المحاصيل «الكشاكون»، أو «أبو كشك»، وهم فصائل المتسولين، يئذ للفلاحين بالمدح والقدح، من أصنامهم منحوه ومن امتنع بخلأ أو فقرأ شهروا به بين القبائل والعائلات والقرى الأخرى. ولما كان أهلنا فى القرية لا يمتلكون حطام الدنيا غير حسن السمعة وألفة غير مبررة، فإنهم يخشون ألسنة الكشاكين الحداد فيعطونهم ما يطلبون.

لا تزال صورة «شايل الحملة» بعصاه الطويلة وقد علفت بها نساء القرية القصاصات الملونة من ثيابهن أو أربطة الرأس «الحردة»، والكثير من الأحجية والتعاويذ، تلح على ذهنى، وكان النساء يعتقدن أنه يذوب عنهن فى تحمل أذى الجن والقرائن فى مقابل حصوله على بعض حبوب الذرة أو البلح أو الخبز المعروف بالبتار. وأحياناً يحصل على رغيف من القمح، وعندها يصير معط حسدى شخصياً وأقرانى بالطبع. فقد كان خبز القمح من العملات الصعبة فى قريتي. وقد كان حامل العملة يتكلم ويتصرف بصورة غريبة وكان جن الأرض قد اجتمعت حوله.

صورة أخرى تلح على ذهنى: صورة أبو حجر، وهو شاب عار الصدر تبرز عضلات صدره كأبطال كمال الأجسام، يحمل حجراً يثق به على عضلات صدره، وكان الحجر حين يرتطم بعضلات الشاب يصدر صوتاً متزججاً بأهة مفتعلة يذيق قلوب العذارى، بل والنساء العجائز أيضاً. فيعطونه لكى يتوقف عن تعذيب نفسه. ولم أكتشف الخدمة إلا بعد سنوات وسنوات. وما أزال أنكر تهديده لأهل البيت حينما يتوقف أمام إحدى البوابات:

«إدوني حتى.. لأوقع قلبى..»

كريم يا رب...

أما المداخون من حفظة السير، فيقسمون القرى بينهم ويدخلون القرية كل يوم بسيرة من السير «عتر وعبلة، عزيزة ويونس»، «أبوب وناعسة»، «أبو زيد الهلالي»، «السيد البدوي»، «سعد البتيم»، «ذات الهمة»، أو «دالهمة»... إلخ. وكانوا يلقون الأشعار موقعة على الدف أو الطار دون آلات أخرى مصاحبة. وكنت مفتوناً بسيرة «السيد البدوي» الذى ولد بأمنان كاملة على غير العادة، ويعرف من على الباب دون أن تفتح أمه الباب وهو راقد على حجرها. ولم تستطع فاطمة بنت برى أن تسلبه فريته ككل أصحاب «الشرب» من الصوفية الكبار. ولما كان المداخ يترقب أمام كل باب، ويلقى بمقطع من السيرة أو القصيدة، ويستكمل أمام الأبواب الأخرى، كان على مثلى من يرغب فى استظهار القصيدة أن يدور خلف المداخ طوال النهار، وفى العادة يختم لليوم بالنسبة لى يعلقه بعقبها وضع قدر من عجينة الحناء ليمص أثر الشمس من رأسى، ولكنها لم تمتص قط نصوص السير التى استعمت إليها.

وللمتسولين المجاهرين بالتمسول غناء يذوى بحرفية تستخرج الدماغم من العيون والآهات من الصدور وتفتت قلوب اللصاء والرجال أيضاً.

مما القرية متعة، برغم خشونة كل شيء حولك، فإن كنت صبيهاً صغيراً أو بنتاً، فأنت مدعو إلى جلسة الثرثرة اللسوية الليلية، ولأنى تتعدى فى درب جانبي أو مدخل «البوابة» الكبيرة، للعائلة، فمنازل كل عائلة تغلق دريها بوابة خاصة. وعادة ما تنتهى جلسات الثرثرة والذميمة بعد أن تشبع النساء مسكاً للسيرة إلى الخوص فى الحياة وطرائق الطبخ وصناعة الجبن والكشك والحنوى التى لا تصنع للتلذذ بأكلها بل لأغراض نسوية، ثم يأتي دور الحواديت والقصص الشعبية. وفى العادة يتم اكتشاف السوءية فى القص من خلال التجربة، وللمرأة الأمية فى الصعيد ذاكرة جبارة تعى ما تسمع بدقة مذهلة.

«حجاجك الله.. خير إن شاء الله.. كان فيه ملك وما ملك إلا الله.....»

وينساب نهر الحكايا الطويل الطويل...

ولأننى يحيم أقيم وأخوتى لدى أخوالى، وأيس لى بين الرجال الساهرين فى رهبة أخوالى أب أو عم، كنت أبقي برفقة أمى بين اللصاء، حتى اكتشفت النسوة قدرتى على فك رموزهن الجنسية، فتم طردى إلى الزهبة لكن بعد أن امتلأ

رأسى قصصاً وأمثالاً وعديدًا وغناء^(٧)، ويعد أن تعلمت كيف تتقمص المرأة دور شخصية من تتحدث عنه صوتاً وحركة وكان هذا أو دروس الأداء العملية.

أما الصبيان دون البلوغ أو فوقه بقليل، فيجتمعون في درب من الدروب المغصية إلى الرهبة يمارسون ألعاباً شعبية متوارثة. وألعاب البنات الصغيرات لا تقل صخباً ومتعة عن ألعاب الصبية. والبنات لا يتعدن كثيراً عن أنظار الأمهات فتكون ملاعبهن عادة قرب جلسة النساء. والكبيرات منهن من باغذلهن التغيرات الطبيعية في أجسادهن بلذن بالأمهات سرًا والجدات بحثًا عن تفسير لما يحدث لهن، واستعداداً لممارسة دورهن كنساء وأمهات.

فإذا ما بلغ الصبي مبلغ الرجال، فعليه أن يلحق بمجلس الرجال حيث أنواع أخرى من الفنون. والشعراء هم نجوم سهرات الرجال، ولو غاب الشعراء المحترفون فهناك الهواة. لكن الشاعر المحترف ممثل فقير، يطوح قوس الرماية فتخاله سيفاً، ويدق بقدمه فيثير غباراً يقربها من رائحة الممارك التي يصنها. وقد تلوثر الممارك الفطرية بين الفرقاء من المشيعين لأبطال السيرة. وقد تحل المسابقات الثقافية بالبارى بالسؤال وفك رموز المغلق منه، وقد اكتشفت مبكراً قدرتي على فك رموز المواليد والمريمات والأدوار فهجرت ملاعب الصبيان وازيمنت جلسات الرجال، وقد شجعتي على ذلك الهجر المبكر، ضئف جسمي وعدم قدرتي على مقارعة الصبيان أنادي في ألعابهم الخشنة.

أبو عجور... جذر درامي حقيقي

ربما ينكر البعض وصف تلك الظواهر الدرامية بالمرسح، لكنني أزعم أن تلك الظواهر هي التي تقاعدت مع ما قرأت من نصوص وما استوعبت من دراسات عن المسرح لتشكل ملامح تجريتي المسرحية الخاصة، إن جاز للزعم بالخصوصية. وقد أنسامح حيال بعض الظواهر، لكن ظاهرة رأيها بأهم عيني لا يمكن إغفالها، وأعدتها مسرحاً مصرياً بكل شروط الفن المسرحي. أنصأ بالطبع «أبو عجور».

وأبو عجور فصول مسرحية تقوم على شخصية واحدة أساسية لا تتغير، هي شخصية المهرج الشعبي الذي لا يملك شيئاً سوى آلة إخصاب مبالغ في تصويرها، وقد بدأت الظاهرة بوجود المهرج في فترات الاستراحة بين نمر الغوازي، ثم بدأ المهرج وشارك الغنائية «الراقصة» اللعب الجسدي أمام

الحنوز، ثم انفصل المهرج ليقدّم ذلك الأداء التشخيصي المعروف باسمه فيما بعد. رأيت فصلاً كاملاً لأبي عجور في احتفال في القرية، في أوائل الخمسينيات، وكانت خالتي الصغرى تملأني على كتفها لأتمكن من المشاهدة، رأيت ثلاثة يلبسون ملابس الرجال ورجلاً يلبس ملابس النساء. أما أبو عجور، فكان يقوم بدوره شاب يعمل حجاراً، يرتدى فائلة وسروالاً جمالي، وعلى رأسه لبدة ممطوطة، وقد لون وجهه بدقيق الذرة وألوان أخرى. وكانت القصة تدور حول التركي الذي جرد الفلاح المصري من كل شيء، الأرض، والحيوانات، والحاصل، ولم يبق للفلاح غير زوجته وعجورته، التي هي عبارة عن كيس فطني طويل مبروم، يربطه بطريقة ما حول وسطه، ويخفيه تحت الفائلة، فإذا رفع الفائلة برز المصنو منصّباً، فيثير عاصفة حقيقية من الضحك واللعنات غير الجادة من النساء. إنها قواعد اللعبة، هم يعرفون أن ما أمامهم تخفّض، والمثل لا يتخلّى عن كيانها الخاص، السخف والمفصل عند الضرورة عن الشخصية. المهم يضع أبو عجور وزوجته خطة لاسترجاع كل ما حصل عليه التركي من الفلاح ببعض الحيل للنسائية من الزوجة الوفية وبعض الجوراء من الزوج.

قررت أن أخصّص أبو عجور، لكن لم أجروا على صنع العجورة، استخدمت الصوف والصمغ في صنع ماكياج كامل لوجهي، لم أر وجهي بالطبع، لكن عندما برزت بين الحصادين في غيظ جدى ذكر كل من بالحصيدة، بل فر كثير منهم وتسمّر البعض رعباً، فقد حسبوا أن عفريتاً يمكن القمع ظهر لهم. وعندما تبيّن الجميع الحقيقة انهال على الطوب ونجوت بصعوبة، لكن في المساء كنت سعيداً بحديثهم عما فلت وكيف أخفت رجال الحصيد، وعلمت أن الطوب الذي انهال على لم يكن عقاباً، بل كان رجماً للشيطان الذي تلبسني، حتى لا تنل بركة القمع.

مرحلة التأسيس الثقافي

لم تقطع صلاتي بمتنديات القرية طوال فترة الدراسة الابتدائية والإعدادية، لكنها تقلصت حينما ذهبت للدراسة في القاهرة في المرحلة الثانوية عام ١٩٦٠. في القاهرة بدأت أتعرف على المسرح من خلال إعلانات العروض المسرحية ومن خلال اللوريات التي كانت تصدر في الستينيات. وأذكر أن ملاحق تحمل نصوصاً مسرحية ومسرحيات مطبوعة

لنعمان عاشور، ورشاد رشدى، وألفريد فرج، ومحمود دياب وميخائيل رومان كانت تصل إلى يدي لرخص سعرها، وبالطبع كان توفيق الحكيم نجم الساحة المسرحية. وعرفت طريقي في القاهرة إلى المكتبات وإلى ترجعات دريبي خضبة وسليم الأسبوطي وللصوص المسرحية التي استمعت بتخيلي لأحداثها. وكان كل ما أطمح إليه أن أعجب بعض الشخصيات التي عشتها.

وحينما عدت من القاهرة بعد انتهاء الدراسة الثانوية إلى القرية حملت أكثر من ألف كتاب ودورية، كان من بينها القليل من نصوص المسرح المصري والعالمي، ولم يتيسر لي - مالياً - أن أ شاهد عرضاً مسرحياً واحداً إلا من خلال التلفزيون.

في البداري عملت كاتب حسابات في بنك التليف، والبداري بالمناسبة مسقط رأس للكاتب المسرحي العظيم ميخائيل رومان. وكنت قد بدأت في نشر بعض قصصى في التزييا الأدبية للمخصصة للقراء والمبتدئين. لكن المسرح شدنى أكثر من كتابة القصة ومن الشعر فتركت كتابة القصة واتجهت إلى الكتابة المسرحية والقصيدة.

سرقة مسرحية.. اكتشاف موهبة

لم أكن على ثقة أن ما أكتبه يستحق القراءة، ولم يكن في سعيد مصر في ذلك الوقت من أعرف اهتمامه بالكتابة للمسرح، فمن السهل ادعاء القصيدة أو اتحاليها، ومن السهل الزعم بأن أية حكاية قصة، لكن المسرح شيء آخر لا يسهل فيه الادعاء. لكن لا تصعب سرقة أو انتحالها. ظل الأمر كما هو بالنسبة لى، حتى حلّ عليا أحد المصنوعين بملك الأدب، وصادقتى ضمن من صادق من أصدقاء الأدب في المدينة / القرية. وزارنى في حجرى فرأى كراسة عليها اسم مسرحية من فصل واحد أسر على أخذها معه للقراءة. وفرحت فقد وجدت أخيراً أحد القراء. وحينما أعلنت نتيجة المسابقة الثقافية التي نظمها قصر ثقافة أسبوط عام ١٩٦٧ تقريباً، سعدت لأن النص المسرحى الذى أعزته قد فاز بالمركز الأول، وإن كان قد سجله باسمه هو. في العام التالي، تقدمت لنفس المسابقة وحصلت على الجائزة الأولى وكان المحكمون: د. إبراهيم حمادة والناقد فؤاد دوزة، يومها تأكدت أن ما أكتبه للمسرح يستحق أن ينسب إلى فن الكتابة المسرحية.

شغلتنى الدراسة المنتمبة قليلاً، فالعامل للنهار والليل موزع بين المذاكرة والقراءة ومشاهدة بعض العروض المسرحية الهزيلة فى المدارس أو بعض العروض المتميزة التى تعرض على مسرح قصر ثقافة أسبوط. لكن هذا الانشغال لم يمننى من التفكير فى تأليف فرقة مسرحية تجمع أمثالى من المصنوعين بالفن المسرحى. وبالتفعل، كونت الفرقة فى إطار منظمة الشباب وحينما رأى رئيس المدينة تجمعها، خاطب مدير الثقافة فأرسل أحد أعضاء الفرقة - محمد أحمد مسعود، ليخرج لنا نصاً لمحمد أبو العلا سلامونى: «أبرزيد فى بلدنا». وكان مجرد وصولنا إلى ليلة العرض يمد إنجازاً، شجعنا فى العام الدالى على استقدام مخرج إذاعى - عصمت حمدي - ليقيم نصاً لكاتب شاب - فى وقتها - اسمه وحيد حامد وقمت ببطولة العرض، وحصلت على الجائزة الأولى فى التمثيل فى مهرجان القاهرة عام ١٩٧١ وحصلت على الميدالية الذهبية فى التمثيل «أنا..» ومحمود الملوحي وسعاد حسنى !! إذ تصادف تكريمهما فى الليلة نفسها.

توافق العرض الأخير مع قرار بتفرغى للعمل السياسى أمينا للشباب بمركى البدارى وساحل سليم وترشحي عضواً بالتنظيم الطليعى «السرى»، وكان التفرغ فرصة لى لى ماعارة نشاطى الثقافى والفنى، واستمرت الفرقة فى العمل لموسم آخر تشجعت خلاله وقدمت عملاً من تأليفى هو «الغول ٧٣»، وتم عرضه للبلتين ثم أوقف لقيام حرب ٧٣ المجيدة.

ولما انتهت الحرب ظهر وجه النظام الذى لم أتوافق معه فكان على أن أخرج من العمل السياسى، بل من البدارى. فقد حصلت على المؤهل العالى وعلى أن أبحث عن موقع آخر للعمل به.

أسبوط.. والمسرح

نقلت إلى أسبوط - لأسباب سياسية - وطليت إنهاء تفرغى للعمل السياسى بالاتحاد الاشتراكى وتمت الموافقة. ورب صارة نافعة، فنقلى إلى أسبوط أفادنى فى الامتزاج بشكل أعمق بالحركة الثقافية، وإن كان دخولى فرقة أسبوط المسرحية قد لى معارضة شديدة من رأس الفرقة «عبد السلام الكريشى» وعبد اللبى فرغلى، فقد رأيا فى وجودى خطورة تهدد مركزهما فى الفرقة، ولم يكن فى الحقيقة هذا من بين طموحاتى.

ولم أستقر طويلاً فى أسبوط، فسرعان ما دعيت للخدمة العسكرية عام ١٩٧٤، وقد كانت فترة الخدمة فى القوات

البحرية ضابطاً على الاحتياط فرصة للقراءة والتأمل والتفكير في المستقبل.

في عام ١٩٧٥، صدر أول أعمالى الشعرية عن هيئة الكتاب، فى مجموعة شعرية مشتركة تحمل عبء النضال من أجل إصدارها الشاعر الإنسان «محسن الخياط»، وقد رفع صدر هذه المجموعة معنوياتى وتشجعت وبذلت بعض المسابقات وقدمت بعض الأعمال إلى مسرح السامر بالقاهرة، وتكفل محمد سالم بوضعها على الدولاب الشهير بإدارة المسرح.

وقد تمكنت - بعد تركه الإدارة - من إنقاذ بعض تلك النصوص وكان منها «بئر الشفاء» وأرض البدرى، وفى انتظار آدم، وهى أعمال أجيزت بعد ترك محمد سالم لإدارة المسرح، وقدمت فى الكثير من مواقع الثقافة الجماهيرية، بل قدمت فى معظم مراكز الشباب والمسابقات المدرسية فى عدد من المواقع والمحافظات.

وعندما عدت إلى أسبوط عقب انتهاء الخدمة العسكرية، حاولت الانضمام إلى فرقة أسبوط المسرحية، وفى ذهنى أن هذا الانضمام سيتيح لى فرصة إشباع هوايتى للتمثيل واكتساب الحرفية وتقديم أعمالى من خلالي، لكن ظنى خاب بذلك المعارضة القاسية لزموس الفرقة. وعندما اضطرروا إلى الاستعانة بى مثلاً وشاعرًا رقصنا الاعتراف بى ككاتب مسرحى حتى بعد تقديم «بئر الشفاء» فى أكثر من عشرة مواقع فى عام واحد.

لهذا فكرنا فى تكوين فرقة «فلاحين أسبوط»، ولم يعتمد العرض على شريحة مالية بل لم يمول العرض من قبل قصر الثقافة إلا بعد أن شاهدته لجنة التصعيد وقررت تصعيده لمهرجان المائة ليلة الشهير. وقام العرض المسرحى الأول للفرقة على نص لكاتب من أسبوط هو: درويش الأسبوطى ومخرج من أسبوط هو إبراهيم فؤاد، وملحن من أسبوط هو صفوت عبد المولى، وصفوت الأسبوطى، وصمم للديكور صلاح حسوية. وقدمت الفرقة أكثر من مائة ليلة عرض فى أسبوط وقرأها، وهو رقم قياسى حتى الآن.

وقد استفدت كثيراً من تجربة متابعة تحويل نص كتيبه إلى عرض مسرحى فقد كشف لى العمل فى العرض عن ثغرات درامية لم أكن لأنتبه إليها ولم تكن تخطر لى على

بال. وقد اضطرت للدخول مثلاً ذات ليلة بعد غياب الصديق صلاح حسوية لطرف ما. وكانت الفرقة تجربة فريدة فى الصعيد ولما كانت الفرقة بتكوينها مثلك قدراً من الاستقلالية، فقد سعت إدارة الثقافة فى العام التالى إلى تفريغها من مضمونها بدعوى دعمها وتحويلها إلى فرقة معتمدة فقدمت عرضاً آخر ثم قدمت عرضاً لمركز الطفل ثم تم دمجها فى الفرقة الأم ولنتهى التجربة.

دورة التأليف والإخراج.. علامة مهمة

فى عام ١٩٨٣، طلبت إدارة المسرح من مديرية الثقافة أن توفد مؤلفاً محلياً ومخرجاً محلياً لحضور دورة متخصصة فى التأليف والإخراج المسرحى، فلم تجد المديرية سوى والمخرج إبراهيم فؤاد، فانتقلنا فى الدورة. هناك شعرت أن تعاملى مع عملية الكتابة والتمثيل والإخراج تعامل فطرى، وبدأت أفكر فى المسألة بجدية المحترف، وليس فقط بحب الماشق. فقد فتحت الدورة ومحاضروها أمامى الكثير من المسالك للحصول والمعرفة النظرية. فلمرة الأولى أفرد فى الديكور والمكياج إلى جوار حرفة الكتابة. بعد أن كانت كل حصيلتى من تأمل النماذج الجيدة من النصوص المسرحية العالمية التى قرأتها وقلدتها بالطبع. لكن القراءة فى حرفة الكتابة وممارس الإخراج وتاريخ المسرح أضاف عمقاً كنت أفقده فى ثقافى المسرحية. والأهم أن الدورة أعطتنا مفاتيح القراءة الصحيحة التى أفادتنا كثيراً فى متابعة التحقيف المسرحى النظرى. وأدين للناقد المرحوم الدكتور أحمد العشرى بالكثير من التوجيهات الفنية المهمة التى أبداه فى برامج إذاعية لم أتمكن للأسف من تسجيلها وفى لقاءات وعروض ومهرجانات كثيرة بعد أن تعرفت عليه أثناء الدورة. وكانت مشاركتى فى التجربة العملية أو الورشة التى أشرف عليها المخرج فهمى الخولى كمخرج منفذ إضافة عملية لخبرائى فى مجال الإخراج.

وقد فاجأنى حسن الوزير زميل الدورة باختياره لنصى «انتظار آدم» ليكون العمل الأول له كمخرج. وتتابع الأعمال المسرحية بعد «بئر الشفاء» وفى انتظار آدم، قدمت وأرض البدرى، ووالزعيمة ست الغرب».

وقد خضت تجربة الإخراج بنص محمود دياب «أهل الكهف ٧٤»، وقدمته باسم «أهل الكهف ٨٤»، واعتمدت به

كمخرج بالشقافة الجماهيرية. لكن التجربة كانت شاقة، فالإخراج هم بالليل ومم بالتهار، لا يترك لك فرصة حقيقية للقرأة أو التفكير في شيء غير العرض ومشاكله التي لا تنتهي. الإخراج متعة لكنها مكلفة للغاية. ولست على استعداد لتحمل تلك الكلفة.

المسرح الشعبي ... عود على بدء

قد يتصور البعض أن الاهتمام بالشعبية في مسرح درويش الأسبوعي مسألة طارئة أو عارضة أو جديدة، بالعكس لقد كانت مسرحية «في انتظار آدم» أول تعامل لي مع التراث الشعبي وكانت من أوائل النصوص التي كتبها وقد اعتمدت على «سيرة الملك معروف» ثم جاءت «في صحة التاريخ» معتمدة على ذات الهمّة، ثم «الزعيمة بنت الغرب» معتمدة على السيرة الهلالية. ثم كانت «عريس كليب» مزوجة بين «العراصة» وسيرة الزير سالم.

ولعل «عريس كليب»^(٨) التي قدمها حسن الوزير في افتتاح مسرح حسن فحفي بالأقصر عام ١٩٨٦، والتي قدمها مسرح الشباب بالقاهرة عام ١٩٩٨ باسم «قولوا لأبوه» من إخراج إيمان الصيرفي، بداية الخرج الأكثر وعياً على الشكل التقليدي الغربي، فقد مزجت في هذا العمل بين شكلين تراثيين الأول هو الراي الشعبي الذي جاء إلى أحد الأفراح ليقيم سيرة الزير سالم وحالة مسرحية أخرى هي «العراصة» وهي احتفالية الزواج في صعيد مصر. والعراصة هي جماعة تسند إليها القرية مهمة تنظيم الاحتفال بالعرس وتخصص فيه وعلى سبيل الدعاية يعلى عم العراصة الحق في إصدار الأحكام – الهلالية عادة – ويلتزم كبار العائلات بتنفيذ أحكامه بجدية مهما كانت. وقد جعلت المسرحية تجرى على ثلاث «دوائر» دائرة تحكى عليها السيرة، كما تروى دائماً بصورها دون إضافة، ودائرة تشخص عليه الأحداث الواقعية الحالية، ودائرة تجرى عليها احتفالية العرس. في هذا العمل طرحت فكرة أنه ليس هناك فرق بين احتلال الأرض وانتهاك العرض، فمن خلال إسقاط احتلال حصان اليماني للشام على احتلال الصهبانية للأرض العربية في الشام ومصر، وجعل الصراع بين كليب والغرب ضد حسان المحدثي ويقال له أصول يهودية، معادلاً للصراع العربي الصهيوني. وانحصرت للتظهير بالدم.

ولا تزال عريس كليب تستقطب اهتمام النقاد والمخرجين فقد قدمت من قبل كبار المخرجين في مصر مثل: فهمي الخولي، عبد الستار الخضرى، حسن الوزير، إيمان الصيرفي وأمير شوقي وغيرهم. فلم يخلو موسم مسرحي من عرض له «عريس كليب» منذ عام ١٩٨٦ حتى عام ٢٠٠٥. وقد ساعد نشرها في هيئة الكتاب عام ١٩٩٥ على استمرار انتشارها.

لقد كتبت الكثير من النصوص جيدة الصنع كما يقال، بعضها قدم وبعضها لم يقدم لأسباب متعددة ليست فنية، لكن ظل أبو عجور الذي أشرت إليه في بداية شهادتي هذه كامناً بخبث الفلاح المصري المعروف في ركن مجهول حتى طفا فجأة ليغرض نفسه في شكل محاكاة تهكمية لنص الكاتب الكبير محفوظ عبد الرحمن «حفلة على الشاذلي»، وكانت «حفلة أبو عجور». ورفض القائم على مسرح الثقافة الجماهيرية في ذلك الوقت ١٩٩٦ التصريح بعرض المسرحية إلا بعد موافقة محفوظ عبد الرحمن، ورفضت بالطبع أخذ موافقة كاتب على عرض نص أنا كتابته. وبادرت بنشر النص في آفاق المسرح وعددها فتح الطريق أمام تنفيذ النص في أكثر من موقع. وقد شجعت النجاح الذي حققته حفلة «أبو عجور» على استكمال التجربة فكتبت «أبو عجور للخلف دور» ثم «أبو عجور سلطان حابر»، وقد نشرت الثلاثية في كتاب بسلسلة نصوص مسرحية بتقديم للدكتور محمد عبد الله حسين. لكن أبو عجور لم يكف عن مفاجأتى فقد ظهر وأضحاً في «عيد البسموس» حتى في مسرح الطفل تزعم العرائس في «بيت العرائس». لكن هذا لم يمنه من التعامل مع جوانب أخرى من التراث كما حدث في «حلم السلطنة» وأهلاً يا جازة ونعيمة. وكلها نصوص تستند إلى التراث الشعبي.

ولابد من الإشارة إلى مسرحيات الفصل الواحد التي بدأت بها الكتابة والتي قد تستدعيها ملاحظات سياسية أو فكرية معينة، ولقد جمعت بعضها في كتاب «مسرحيات قصيرة» صدر عن إقليم وسط الصعيد الثقافي ونال جائزة أحسن مسرحية منشورة عام ٢٠٠٠، ومن بين المسرحيات المنشورة في هذا الكتاب مسرحية «أحلام منتصف الوقت» التي قدمتها فرقة مسرح السد بدولة قطر.

ومازال مشوار المسرح بلا نهاية، لكن للحياة نهاية مؤكدة.

والله على ما نقول شهيد.

- (١) صفر كمال، مجلة الفنون الشعبية، العدد ١٨.
- (٢) راجع: حسن سرور، حوار مع عبد الرحمن الشافعي، الفنون الشعبية، العدد ٥٠.
- (٣) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٨.
- (٤) د. عصام الدين أبو العلا، المسرح العربي الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٣٤.
- (٥) درويش الأسير، عرس كليوب، هيئة الكتاب ١٩٩٥، سلسلة إشرافات جديدة.
- (٦) درويش الأسير، من قصور أبو عجور، هيئة قصور الثقافة، سلسلة نصوص مسرحية.
- (٧) درويش الأسير، كيد النصوص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، سلسلة إشرافات جديدة.
- (٨) درويش الأسير: لعب العيال، من أهازيج المهدي، أشكال العديد، الحمل والولادة والختان، الفرح. كتب دونت بها حصاد ما حفظت وما جمعت نشر منها حتى الآن الكتب الثلاثة الأولى بسلسلة الدراسات الشعبية، هيئة قصور الثقافة والباقي تحت النشر.





its traditional heritage. The papers were presented in a series of seminars held at the head quarters of the Egyptian society of folk traditions. The seminars tackled the various manifestations of folk life at the oasis.

Then Wael AL-Semari offers a review of a seminar held at the Higher council of culture, which was held under the title "Drawing Inspiration from Folk Literature in Drama". The seminar was moderated by prof. Ahmad Mursi. Among the participants in this seminar are Dramatist Raafat AL-Dewiri, research-worker Ibrahim Helmi, Dr. Ahmad Halawa and Dr. Sameh Marwan. The review covers questions raised in the seminar about the way in which the creative Arab dramatist interacts with his official and folk tradition and projects reality.

Fatma Hussein presents an elaborate review of the experiment of artist Aly AL Desouqi which lasted for more than forty five years and was characterized by the artist's unique style and its relevance to heritage and the environment. His works take us to the realms of myth and folk life in Egypt, customs, traditions and the various manifestations of Egyptian folk culture. The artist held different exhibitions based on folk life in Egypt.

In a brief review, Amer AL-Warai presents his vision of a traditional handicraft, namely fez-making. He explains the various meanings of fez. He cites lines from vernacular verse about the afez and discusses its various kinds and mentions the sole remnant shop of at AL-Ghouria street and interviews fez its owner Haj Ahmad AL-Tarabishi about the history of the fez

and its origin, the raw material used in producing it and the processes of manufacturing fez .

Under the title "Out of Greek Myths", Dr. Tawfik ALi Mansour presents the myth of Orpheus, the Lyre player, and the Myth of the wooden or Trojan horse. We also publish a Dutch folktale entitled "A city Under Water" translated into Arabic by Khalil kolfat and narrated by French writer Bernard Klavill.

The magazine continues to publish tales out of the collection of Indian folktales collected and rendered into English by A.K. Ramongan. Dramatist Rafat AL-Dewiri presents his translation of five tales out of this collection. Four of these tales revolve around family relationships, namely "The Tale of the Two princesses Souna and Roba and Their Incestuous Brother". The Tale of the Princess Whose Father Wanted to Marry Her", The Tale of The Two wives whose husband lost his hair. "The Fifth tale is about Four Daughters and a King".

Abdel Satar Selim then presents his filed collection of some verses belonging to the wao . Medhat Mounir contributes an article about "Dama and semsemia which constitute an essential part of popular wedding at The Suez canal cities. Finally, the magazine offers two testimonies by two creative writers, viz novels Khayrie Shalby under the title 'How I become a Writer Steps towards qualifications and playwright Darwish AL-Asiouti under the title folk tradition and theatre. and Endless Road.

Translated by:

Dr. Mohammed Bahnasy

methodologically diversity such as the methods of studying oral tradition on the one hand and the methods of studying written folk epics on the other.

The file ends with prof. Al-Nagar's study of humorous verse during the reign of the Mameluks . The study commences with his discussion of the triumph of the sultans during the reign of Mameluks and their role in Islamic Egypt and the hegemony of military feudalists over Egyptian society. AL-Nagar then goes on to discuss social disintegration and the rise of the spirit of resistance and sarcasm. The folk community had to resort to sarcasm because of its ordeals and suffering and its inability to give expression to its national identity.

Al-Nagar records the different sarcastic arts common among the masses such as muwashahat (verses with a special rhyme scheme), Dubeit (Verse couplets), Zagal (Vernacular verse), Mawalia, Homak, Qoma, Kan Kan together with other sub-genres derived from zagal such as AL-Balik, AL-Mokafar, AL-Moranan, etc. He also sheds further light on folk prose genres such as folk humorous tales, tales of vagabonds, tales of Malafiq, anecdotes, and dissipation and the Maqmat, epistles and fables together with folk thespain arts such as khayal Al-Zel (shadow theatre) and epic fine arts, etc.

In AL-Founoun AL-Shabia literary section, Nabil Farag continues to write under the title " Out of the Memory of Folklore". In this issue, Farag discusses the works of Ahmad Rushdi Saleh (1920-1980)- whose experiment in the filed of collecting and studying folklore is one of the richest experiments in this filed. His unique experiment is evident in his three books about folklore, mainly "Arts of Folk literature". (About verse), "Arts of Folk

literature" (About prose-1955-1956) and his book "Folk Arts (1961). Farag illuminates the externally important role played by Saleh in managing and laying the foundation for "Folk Arts Centre" in 1957 and his contribution in the filed of journalism and his role as a lecturer at The Higher Institute of Theatrical arts. Farag concludes his article with an article by Saleh which was published in AL-Gamhouria newspaper on 20 July 1956 under the title "Literature for the People And for The Future".

The next article is a review by Gouda Al-Refae of a book called 'African Arts' by research-worker Osama AL-Gohari. The book is an outlook on African art and its history in the great sahara and particularly its southern arts. The book de-ciphers the symbols of African art and the interrelationships among it styles, devices and effects. Moreover, the book handles the various social and religious customs of African desert. The book falls into an introduction and two parts. The first part is concerned with "Stone arts" while the second tackles "Masks and Mythical Dances". The African continent is replete with treasures of folk traditions. Africans knew plastic arts since ancient times particularly sculpture and painting. The African ancestors believed that some monuments were endowed with supernatural powers which could stave off evil spirits.

In AL-Founoun AL-Shabia art tour, Marawan Hamad offers a review of the papers presented about the Siwa oasis by research workers shermine Mou'nis , Rabab Salem, Shermine Ibrahim, Hana Abou Shemala Asmaa Abdel Khaleq and Heliatalah AL-Amgad. They are researchers at the preliminary year at the faculty of in arts who graduated in 2005 and have and interest in the siwa community and

fifth and last part handles the history of the Arab or the conflict between the self and the other.

Alaa Mohamed Ragab AL-Nagar contributes a testimony of his father.

Research-worker Faris Khedr contributes a study entitled "The Disassociation of Anthropology and Folklore". He confirms that serious cultural climate should be made available so that expatriate research workers can make their own contribution to knowledge. Prof. AL-Nagar's contribution is a proof of this hypothesis. As a research-worker in the field of folklore, he was concerned with re-reading Arab folkloric heritage in the light of the givens of folklore in a bid to assert the cultural epistemological and methodological interaction between oral and written traditions. AL-Nagar was in a position which enabled him to realize where the work of the anthropologist ends and where the work of the folklorist starts. He could perceive that the research-worker should start his study of the creative work only to reach a deeper and better understanding of folk concepts, values and epistemological certainties. The research-worker's work should also be an exploration of the artistic and aesthetic aspects of the work under study. The roles of anthropological and folkloric work, AL-Nagar maintains, should be complementary. In his opinion, the anthropologist should view the folkloric text as an indication of social and cultural aspects. The folklorist, in turn, assists the anthropologist as he provides him with the social context in which folk creative artists produce and reproduce the folkloric text.

Research-worker Khalid Abou Ellil presents an elaborate review of AL-Nagar's book "Abou Zeid AL-Hilali: The Symbol and The Issue" he calls our attention to the

numerous studies conducted by the late professor in the field of folk legend, and the Legend of Abou Zeid AL-Hilali in particular, such as his study "The Hero in Folk Epics and Legends: Issues and Artistic Aspects" and his study "An Introduction to The Structural Analysis of Folk Legends In Theory and Practice". Abou EL Life focusses on the content of the book about Abou Zeid AL-Hilali which consists of an introduction and two chapters and points out the major issues dealt with in the book.

In a study entitled "Mohamad Ragab AL-Nagar and the Issues of Studying Folk Legends," research-worker Mohamad Hassan Abdel Hafiz re-evaluates the contributions of the late professor in his studies of the texts of folk legends in both their Egyptian and Arabic versions. The late professor benefited by modern critical and methodological books and offered commendable applied models. Abdel Hafez reminisces about his discovery of the varied works of the late professor and his constant dialogue with him through his field study and documentation of AL-Sira AL-Hilali. Some of the findings of his field work converged with those of the late professor while other findings diverged from those of the late professor. Abdel Hafiz determines two major issues tackled by Prof. AL-Nagar, i.e. generic conflict and the nominalism of literary genres in the work of the late professor which range from epic, legend to epic-legends. The research-worker considers other views which occurred in works of AL-Nagar such as those of Prof. Abdel Hamid Younis, prof. Ahmad Shams Edin AL-Hagagi, Dr. Mohamad Hafez Diab and others. The research-worker also tackles the issue of methodological conflict in the study of Arab folk legends, and the issues pertaining to generic conflict and

entitled "Tawfik AL-Hakim and Folk Literature. Patterns of Folkloric Intertextuality". The book has been published by Ein Publishing House For Social and Humanitarian Studies. The book falls into an introduction entitled "Illumination and Groundwork" and a body comprising several topics. The first topic is divided into two sections the first of which tackles the social formulation of AL-Hakim from the folkloric point of view. The second section revolves upon the cultural formation of AL-Hakim. The second topic is entitled AL-Hakim and the search for new sources for his theatrical project. This topic is divided into three sections tackling the artistic and critical consciousness of AL-Hakim and his interest in folklore. The first section handles the stages of linguistic formation and of vital folkloric concepts, visions and issues. The second section registers stages of artistic, literary and linguistic formation of a popular theatre. Prof. AL-Nagar ends his book with an applied study of four plays by AL-Hakim, namely the river of Madness and The Pattern of textual essentialization, The Justice Council and The Pattern of Textual Generation, The Bewildered Sultan and the Pattern of Implicit Intertextuality, The Tree Climber and The Pattern of Metatext.

In an article entitled "Goha, The Sarcastic Loser and the Perpetual Winner Between Reality and Folklore", Sobhi Mousa reviews Prof. AL-Nagar's book "The Arab Goha, his Character, And Philosophy of Life and His Way of Expression" which is an extremely important and popular book among folklorists. In this book Prof. AL-Nagar does not seek to prove the historical existence of Goha's character in books alone, but he culls and classifies fragments about Goha in these books as

well. Ancients authors argue that Goha is not Abo AL-Ghosn, but the historical Goha lived and died at the same year of his death. He also handled the complications of Turkish Goha who carries the name Nasr Edin Goha. Prof. AL-Nagar handles the way in which folk imagination expanded the character of Goha to cover all aspects of life, such as the character of judge, courtier, the thief, the vagabond, the rake, the husband, the son, the father, the parasite and other social roles.

Researcher Ahmad Bahi Edin Ahmad reviews Prof. AL-Nagar's book which is entitled 'Epic literature in Arabic Folk Traditions', The book comprises the late Professor's argument about epic literature in books of folk siras (legends). The book falls into five parts. The first part comprises three chapters. The first chapter is entitled 'Epic literature, Definition and History'. The second chapter carries the title "Morphological and Semantic Structure" while the third chapter is entitled: "The Structure Of Content: A Functional Reading and The Issues of The Hero in Folk Legends ". The second part is about Egypt in folk legends and the unique place which it occupies. This part handles three legends in which Egypt occupies a unique place, namely Seif Ibn Ze El Yazan or the legend of the Nile, AL-Zaher Beybars, or the legend of Mameluki Egypt and Aly - EL-Zeibag or the art of resistance during the Ottomanic reign in Egypt. The third part of the book registers the role of women in folk epic discourse and offers the example of the legend of resolute princess. In The fourth part, Prof. AL-Nagar acquits the creative folk poet of inventing legends like the legend of Fayrouz Shah which gives the Persian race priority over the Arab race. He stresses the fact that this epic is a folk version of Al-Ferdawsi's Shahnama. The

bibliography which reflects the authentic vision of Prof. Al-Nagar and his broad outlook on the study of folk literature.

Within the framework of this outlook, Prof. AL-Nagar conducted studies in many fields such as folk verse, folk song, satiric verse, lullabies, creative works during religious festivities such as the festivities accompanying the rite of pilgrimage, proverbs, and riddles. He equally studied Arab values, customs and traditions, prophetic medicine or alternative medicine. Among his achievements is his discovery of new folkloric genres such as tongue twisters.

Research - worker Masoud Shouman tentatively approaches the cultural project of the late professor and emphasizes the importance of his books. This importance, Shouman argues, is due to the late professor's attempt to resort to the original and traditional resources. Such an attempt is neither a relapsenor a mere return to the past. Nor is it a mere desire to glorify ancestors. Rather, it is an attempt to discover the elements of folk legacies and uncover its various manifestations in folk tradition. It could be said that the late professor paved the way for future research workers in all fields. This is evident in his erudite dialogue with folk narration and his review of our fictional heritage. An accurate study of AL-Nagar's project reveals his interest in the interrelationship between verse and prose. His diverse creative output is an amalgam of academic exploration, wonder, and admiration of the treasures hidden in our folk legacy. Under the title "Editing Tradition Between Orality and Literacy", editor Hesham Abdel Aziz writes about Prof. Al-Nagar's stance regarding this problem. He starts his article by

emphasizing the idea of specialization in the field of editing. He also handles Al-Nagar's selection of the text he edited such as Fakahat AL-Kholafaa wa Mafakahat AL-Zorafaa (Humorous anecdote of caliphs and humorous tales of comic folk) and Sirat ALi Zebaq (the legend of ALy the quicksilver). The research worker points out that the choice of these two texts is a fruit of the academic career which he followed. Prof. Al-Nagar was deeply interested in oral narratives and he adopted a number of methods and logical criteria while editing these texts without doing without narrative pleasure.

Researcher Doaa Mostafa Kamel points out in a study entitled "Arabic and Folk Riddles: A Reading of the Project of Prof. Al-Nagar" that literary riddles in our heritage assume multiple forms such as Awabed (odd riddles) prose riddles aiming at testing common sense, riddles used in criticizing verse and rhyme schemes, political riddles, riddles based on dialogue, Motayarat (riddles about birds), riddle tales, humorous narrative riddles which handle characters pretending to be foolish like Goha. Prof. AL-Nagar diligently studied the conitbutions of ancient Arab authors and their definition of the riddles, its classification, its function and characteristic features. The research-worker registers Prof. Al-Nagar's efforts in this field and casts light on specific studies, namely "The Art of Riddles in Arab Tradition" and "The Dictionary of folk ridles in Kuwait".

Given the fact that Tawfik AL-Hakim could be regarded as a pioneer of folk arts and folk literature, and not merely a pioneer of modern Arabic theatre, Hamdi Abdel Monem reviews a book by the late Professor



This Issue

Folkloric movement in Egypt and the Arab World has lost some of its great pioneers. This is the gist of Prof. Ahmad Mursi's obituary of Prof. Samir Sarhane and Prof. Mohamad Ragab AL-Nagar and Prof. Farouq Khorshid. This issue offers a file about the achievement of Prof. Mohamad Ragab AL-Nagar in the field of folk literature.

This file starts with a study by the late professor about the current state of folk literature in the light of contemporary nationalistic movement. In this study, he tackles the dualism inherent in Arabic culture in the anthropological sense. By duality the late professor means the gap between elite culture and the culture of the masses. Such dualism resulted in many binary oppositions which remain unresolved up till now such as cultural dualism which implies a gap between acknowledged, official central and elitist culture and the unacknowledged, marginalized folk culture. Such dualism in the Arabic cultural discourse is conducive to a parallel dualism in literary discourse. We now have what might be termed as the official acknowledged, literature of the centre and what might be termed marginalized

literature which comprises narrative and oral traditions, literary oral tradition, and folk oral tradition. Such dualism was not known when the Arab nation was politically strong. It was witnessed only when the nation underwent periods of cultural deterioration. We made the same mistake during our modern literary renaissance. Had this renaissance evolved naturally out of our oral and folk arts, things would have been different.

Under the heading "A lantern at The Heart of The Nation", the magazine, publishes prefaces by novelist Khairi Shalaby to four books by prof. AL-Nagar. The books were issued within the series of folk studies library published by mass culture organization which is the first of its kind in the field of folk traditions in Egypt and the Arab world. Shalaby's Prefaces illuminate and ornament Prof. AL-Nagar's books such as the Arab Goha: His Character and Philosophy life and His stylistic Mannerism. The legend of Aly AL-Zebaq, Haj folk song as an example and selections of folk literature within Arab traditions.

Dr. Mostafa Gad presents and index of Prof. AL-Nagar's books along with his studies and essays. This index starts with a





No: 71,
July - August - September 2006

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA FOLK-LORE

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary

*Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief*

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz

Editorial Board

Ahmad Abo Zeid

Ahmed Shams Eddin El-Hagagy

Asa'ad Nadim

Abdel-Hamid Hawass

Abdel Rahman El-Shaf'ey

Esmat Yehia

Mohammed. M. El-Gohary

Mostafa El-Razaz

Nawal El-Messiry



AL - FUNUN
AL - SHAABIA

FOLK - LORE



مطالع
الهينة
المصرية
العامة
للكتاب
خمس جنيهات